

LIVRAISON DU 1^{er} NOVEMBRE 1866

TEXTE.

- I. JOSHUA REYNOLDS, par M. Jacques Desroziers.
- II. GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — Annexe au livre III. — Gravure (2^e article), par M. Charles Blanc.
- III. PIERRE PUGET (9^e article), par M. Léon Lagrange.
- IV. VAN DER MEER DE DELFT (2^e article), par M. W. Bürger.
- V. NOTICE DE QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX SOUS LE RAPPORT DE L'ART. — xv^e siècle. — Pontifical dit de Poitiers ou de Jacques Jouvenel des Ursins (3^e et dernier article), par M. Vallet (de Virville).
- VI. GÉRARD DAVID (2^e et dernier article), par M. James Weale.
- VII. BULLETIN MENSUEL. — Le Christ en croix du Palais de justice, par M. Léon Lagrange.

GRAVURES.

Encadrement tiré d'un volume édité par de Tournes.

Jeune femme au manchon, peinture de Reynolds, gravée par M. La Guillermie. Gravure tirée hors texte. Collection de M. le marquis d'Hertford.

L'Orgueil; eau-forte de Callot, dessinée par M. Reutemann, gravée par M. Protat.

La Faiseuse de koucks; eau-forte de Rembrandt, reproduite en *fac-simile* par M. Jacquin, gravée par M. Boetzel.

Le Paysan payant son écot; eau-forte d'Ostade, reproduite en *fac-simile* par M. Jacquin, gravée par M. Boetzel.

Adam et Ève; estampe de la Danse des morts de Holbein, reproduite en *fac-simile* par M. Pilinski.

Estampe de la vie de la Vierge; gravure en bois d'Albert Dürer, reproduite en *fac-simile* par M. Jacquin, gravée par M. Carbonneau.

Érasme; gravure en bois de Holbein, reproduite en *fac-simile* par M. Jacquin, gravée par M. Boetzel.

Adam travaillant la terre.

Le Mercier.

Ces deux estampes empruntées à la Danse des morts de Holbein ont été reproduites en *fac-simile* par M. Pilinski.

Le Soldat et la Fillette qui rit, tableau de van der Meer, gravé par M. Jacquemart.

Gravure tirée hors texte. Collection de M. Double.

Onze signatures de van der Meer.

Antilope;

Racine; devises du duc de Bedford.

Chiffre de Jean, duc de Bedford, et de la duchesse Anne.

Armes de Raoul du Fou.



JOSHUA REYNOLDS

On serait peut-être en droit de dire que l'art anglais n'avait été longtemps qu'un champ assez stérile ensemencé par des mains étrangères. D'abord Holbein et Gérard Horebout étaient venus. Puis Fédérigo Zuccharo. Puis ç'avait été le tour de Van Dyck traînant à la remorque Kneller et le chevalier

Lély. Gentileschi, Lyvins, Jansson van Ceulen avaient fait, à la cour de Charles I^{er}, des apparitions successives. Jacques Rousseau, le beau-frère de Swanevelt, était mort à Londres, ainsi qu'Abraham Hondius, le grand peintre d'animaux¹. N'oublions ni Edward Dubois, un quasi Ruysdaël, ni Van Hoogstraeten, l'élève de Rembrandt, ni Stoop, le peintre de chevaux, qui illustra l'*Ésope* d'Ogilby. Tous trois passèrent par l'Angleterre ou y travaillèrent. Un peu plus tard ce sera Carle Van Loo, ce sera Louthembourg, ce sera la *signora* Kauffmann ou Zuccarelli. Ce fut ainsi sur cette terre un défilé continu d'artistes étrangers, une procession perpétuelle. D'artistes indigènes, nous n'en voyons guère. Si vraiment pourtant, il y eut Cooper et Oliver. Mais, après tout, ce ne furent que des miniaturistes. L'art se fait tout petit comme un enfant. On dirait qu'il a honte de se montrer, et, à force de se rapetisser ainsi, il disparaît presque.

Ni Michel-Ange ni le cavalier Lanfranc ne l'eussent sans doute entendu ainsi. Quant à moi, je trouve que les choses se passèrent très-bien de cette sorte. Pas de peinture du tout ! Eh ! qui ne voit combien cela vaut mieux que la froide afféterie d'un Mignard, que la vide banalité des compositions d'un Lebrun ? Quelle quiétude déjà pour le cœur, quelle fraîcheur pour l'imagination que l'absence de cette peinture de collège apte à mettre en madrigaux toute l'histoire grecque ! Ici, du moins, l'on prend son élan de belle grâce et l'on saute sur son Hogarth !

Lui aussi, malheureusement, Hogarth, ce bon ouvrier, ce bon moraliste, il eut à lutter contre ces préjugés scolaires qui, j'en ai peur, sont les chenilles des nations. Quand les instincts vrais d'un peuple sont en lutte avec sa pruderie, n'est-ce pas la pruderie qui l'emporte d'ordinaire ? De jeunes lords parcouraient l'Italie en tous sens, non sans en revenir confits en tradition. On eût sans sourire exigé du bonhomme qu'il coulât son âpre satire dans un moule raphaëlesque. Avec Smollett et Richardson, avec Fielding, Goldsmith et Sterne, le roman écrit qui peut très-bien se dire à lui-même : « *anch'io son pittore* », moi aussi je suis peintre de genre », avait soudain pris un magnifique essor. Mais ce fut tout. L'on n'eut pas, comme en Hollande, les romanciers de la palette. La place était trop bien gardée par les Argus. Une routine effroyable sévissait obstinément. L'*humorisme* avait plu dans le livre,

1. Pilkington ne consent à mettre au-dessus de lui dans ce genre que Rubens et que Snyder. Malheureusement pour ce peintre, dont les œuvres étaient déjà si rares, son chef d'œuvre (*Laie défendant ses marçassins*) a péri dans l'incendie du Musée de Rotterdam.

il déplut sur la toile. Pour faire pencher soit à droite, soit à gauche, la balance du succès et parfois même celle de la gloire, que faut-il? Un grain de sable? Non. Moins que cela encore, l'imbécillité de trente ou quarante Mécènes. Ce fut donc à qui n'achèterait pas des choses qu'on eût dû se disputer l'épée à la main, le pistolet à la ceinture. A ce compte, la faim s'en mêla bientôt, elle intervint au débat. Indigné des insolentes hésitations de ses contemporains, le virulent observateur, l'artiste courageux brisa ses pinceaux pour prendre la pointe et ne pas mourir de *starvation*.

Si nous tracions aux quatre coins d'un carré les grands noms d'Holbein et de Janet, de Velazquez et de Van Dyck, il ne serait que juste d'inscrire celui de Reynolds au centre. Reynolds, à de légères infidélités près et sauf d'assez rares incartades, *ne fut guère* qu'un peintre de portraits. Mais comme il tenait son pinceau d'une main ferme et inspirée, comme il ne négligea rien dans le genre adopté par lui pour conquérir la perfection, pour atteindre au sublime, marchant vaillamment et constamment vers un but que la foule méconnaissait, comme il cherchait à racheter par une disposition heureuse du sujet en même temps que par une exécution forte et magistrale le défaut d'invention inhérent à ce genre trop resserré et trop défini, comme il donna enfin dans une cage des coups d'aile dignes des hauteurs de l'art, nous aurons, je l'espère, bien peu d'efforts à faire pour maintenir comme il convient le nom d'un tel peintre au niveau même de ces hauteurs. « Il vous reste, disait-il à ses confrères les portraituristes, toute l'ombre et toute la lumière. » Notez bien qu'Archimède ne demandait, lui aussi, qu'un levier et un point d'appui.

Comme il travailla aussi quarante ans sans se relâcher, sans défaillir, sans déposer un seul jour le pinceau¹, comme il retraça l'image de tous les hommes supérieurs de son temps, — hommes d'État, écrivains, amiraux, hommes d'église, capitaines, — de toutes les femmes belles et spirituelles, — ou simplement galantes, purement savantes, — puis de tous les riches et les heureux du jour, — fourmilière dorée, tourbe pailletée, — c'est une recomposition historique réelle et complète qui s'opère à la clarté de son œuvre et jaillit toute faite sous l'éclair de son pinceau.

L'on avait alors à haute dose et du même coup l'extrême luxe et l'extrême misère enfantée par le luxe, et les plaques sombres étaient

1. *Who passed no day without a line.* Northcote, son élève, à qui j'emprunte cette phrase, cite par exception le jour des funérailles de Goldsmith.

même ce qui donnait aux *clairs* vifs prestige et ressort. La période à laquelle la carrière pittoresque de Reynolds se lie n'en fut pas moins, pour la grande culture intellectuelle anglaise, une époque de développement extrêmement brillante. Au théâtre, à la tribune, dans les lettres, il y eut renouveau en quelque sorte. C'était un réveil, une aurore, une reprise générale de la vie et de la circulation. Signe généreux entre tous ! Indice qui fait rêver ! Les femmes elles-mêmes remuaient les théories, chiffonnaient les idées. Au milieu de toute cette rénovation littéraire, théâtrale, politique même à de certains égards, éclairée par tout ce faste, assombrie par cette poignante misère, apparut Reynolds, palette en main, et tout aussitôt la rénovation de l'art se fit.

C'est ce qui paraît évident après comme avant une lecture attentive du livre posthume de R. Leslie, continué et complété par M. Tom Taylor dont le nom d'ailleurs fait autorité chez nos voisins¹. Une autre évidence, c'est que la vie de Reynolds fut une des plus simples, des plus douces, des plus uniformes, des mieux remplies parmi les vies humaines, et c'est bien comme cela que je les aime, dût-on me trouver pauvre d'imagination. Je suis loin de partager certain goût dépravé qu'ont de certains esprits pour le drame en toutes choses, goût qui les conduit à vouloir leur héros malheureux pour le rendre intéressant. Tout au contraire, j'aime le bonheur. Je l'aime surtout pour cette élite vraiment sacrée qui allie à la noblesse du cœur la richesse du génie. Elle en a tant besoin de ce bonheur, et elle sait si bien en jouir !

Joshua Reynolds naquit, le 16 juillet 1723, à Plympton, dans le Devonshire. Son père se nommait Samuel Reynolds, et sa mère Théophila Potter. Il fut le septième de onze enfants dont plusieurs moururent en bas âge. Quand sa mère mourut à son tour, le pauvre petit Joshua n'avait que huit ans. Son père Samuel, aux soins duquel il fut laissé et qui tenait une école de grammaire, était un homme intègre, affectueux, d'une mûre et saine raison, d'une innocence cordiale, de toutes façons très-propre à déposer des semences d'honneur dans le cœur de jeunes enfants. Ajoutons encore qu'il était distrait comme pas un². N'était-ce pas déjà la bonne étoile de Reynolds qui se déclarait ? Elle lui souriait dans le regard même d'un tel père. Malheureusement de terribles catastrophes domestiques vinrent frapper ce galant homme, et jeter dans cet honnête intérieur une cruelle consternation. La petite Théophila, la plus jeune sœur de Joshua, tomba d'une fenêtre et se tua. Humphrey Reynolds,

1. *Life and times of sir Joshua Reynolds*. Lond. Murray. 2 volumes.

2. On prétend qu'Young, l'auteur des *Nuits*, le connut.

l'aîné, déjà lieutenant de marine, très-aimé de toute la jeune famille et très-attendu, se noya en revenant des Indes. Et puis, — voyez le contre-temps! — il fallait gronder sans cesse Joshua qui, sans crainte de gâter des murailles d'une propreté exquise, y crayonnait tout ce qui lui venait à l'esprit; la vieille histoire du marmot qui sera un jour peintre! Le marmot pour se consoler ne trouvait naturellement, lui, rien de mieux à faire que de feuilleter d'un doigt ravi les *Emblèmes* de Jacob Cats qu'ornaient les gravures de Van de Veen : sa grand'mère maternelle avait rapporté ce trésor de Hollande. Puis les années se succédèrent, et l'enfant, dont l'esprit s'était développé dans l'intervalle et qui était presque devenu un homme, lut le *Traité* de Jonathan Richardson sur la peinture. De là grande flamme, grand remue-ménage en cet esprit bien doué. Toute une perspective grandiose se déroula devant lui.

En ce temps-là, vivait à Londres un peintre de portraits nommé Hudson, fort employé et fort insipide. C'était une de ces médiocrités imperturbables qui n'ont jamais connu d'obstacles et semblent faites pour rouler indéfiniment dans l'ornière du succès. Criblé de commandes et d'instances, comblé de crédit et d'insignifiance, mis sur les dents par la clientèle, outre cela, — s'il vous plaît, — le propre gendre de Richardson, Hudson portait légèrement et avec dignité le faix de tant de travaux, l'accumulation de tant d'honneurs. Comme tous les hommes placés par delà la sphère des compétitions, par delà l'atmosphère des luttes, il croyait en plus se devoir à lui-même d'être modeste par bienséance. C'était un personnage, en un mot, que le peintre de portraits Hudson. N'entraînait pas qui voulait, — on se l'imagine facilement, — dans l'atelier d'un tel maître. Les piétres sollicitations d'un jeune enthousiaste de province devaient surtout être de bien peu de poids ici. Qui l'eût jamais cru, pourtant? Par l'intermédiaire zélé d'amis puissants, cette barrière céda. Joshua Reynolds eut cette chance extraordinaire d'être admis chez cet homme. Bénédiction de la dix-huitième année! Le lecteur me permettra de refouler tout sentiment narquois jusqu'en ses moindres nuances, pour bien jouir avec lui des transports du pauvre jeune Devonshirois franchissant ce seuil emparadisé sous l'œil distrait du peintre en vogue.

Tant de révérence est vite fanée. Quand, six ans plus tard (ce fut lors de la mort de son père), il quitta l'atelier d'Hudson, le jeune homme intelligent dut sourire au souvenir de ces enfantines impressions. Une telle importance, une telle notoriété ne reposaient, — il le savait à cette heure, — que sur le fracas complaisant, que sur la niaise complicité d'un goût public peu sûr de lui-même, base fragile s'il en fut.

Le gendre de Jonathan Richardson, tout considéré pourtant, n'était pas un méchant homme⁴. Reynolds, de son côté, n'avait rien de cette présomptueuse ingratitude faite sans doute pour de moindres cœurs que le sien. Dès lors et pour tout-le temps de leur vie, le maître et l'élève continuèrent de vivre en termes convenables, et leurs procédés réciproques demeurèrent bons jusqu'à la fin. Ce fut louable, à coup sûr. Mais le fier génie de l'un pouvait-il s'accommoder du système bâtard, de la pratique inféconde de l'autre, ou bien se rompre aux mêmes pauvres facilités ?

A la mort de Samuel Reynolds, toute la famille quitta la résidence de Plympton. Le comté de Devon revit Joshua qui même dut y passer trois années de sa vie. Ce fut alors que le jeune artiste, sans pourtant discontinuer de peindre, recueillit près de lui deux de ses sœurs non mariées et qu'il alla se fixer à Plymouth. Mais admirez les coups du sort, et jugez de la malice de ses épigrammes. N'advint-il pas qu'un petit centre provincial voisin, bien éloigné de cette éblouissante capitale où trônait le banal Hudson, Exeter possédait en ses murs William Gandy, un vrai peintre de race ! Il vivait là, loin des manies hâtives du jour et des modes futiles du siècle, en pleine force naturelle, comme plus tard Gainsborough à Bath. William Gandy était le fils d'un élève direct de Van Dyck. Le père lui-même avait fait preuve d'un réel talent, et ce Gandy II, qui le surpassa, fut de son propre fonds un si digne artiste, qu'il ne dut que peu à l'étude de Van Dyck et à sa tradition. Il s'était en quelque sorte composé une manière à lui dans laquelle de beaux empâtements, riches et crémeux, jouaient le principal rôle. Un jet ample et sûr, beaucoup de franchise dans le dessin, une certaine solennité dans l'effet, une touche abondante et onctueuse, cela frappait tout d'abord le spectateur et le retenait longtemps. Un de ses tableaux tomba sous les yeux de Reynolds qui, tout ce jour-là, demeura dans un nuage ; il croyait rêver, lui, l'aiglon et le phénix, à qui l'on n'avait montré jusqu'alors que du barbouillage officiel. Cette luxuriante façon de comprendre l'art lui plut à l'infini ; il en emporta une impression durable, après en avoir reçu une secousse salutaire. Et l'on a remarqué plus tard qu'à travers les transformations de sa manière généreuse, dans ses tentatives incessamment renouvelées, au milieu de ses luttes ardentés pour conquérir un *mieux* qu'il plaçait toujours de plus en plus

4. Il avait hérité de son beau-père une superbe collection de dessins de maîtres qui, à son décès, fut vendue à l'encan. Elle passa lors en grande partie dans les cartons de Reynolds.

autre, il avait retenu quelque chose de la façon de faire du deuxième Gandy.

En résumé, Gandy n'était qu'une aventure, mais cette aventure menait à tout : les choses qui tiennent l'imagination en éveil ont ce rare privilège. Ne pouvait-il se trouver d'autres cas à découvrir, d'autres voiles à soulever ? Qui prouvait que Rome, Parme et Venise eussent à jalouser les petits bonheurs d'Exeter (du comté de Devon) ? Justifiée ou non par les faits, cette induction prévalut. Le jeune homme put bientôt donner carrière à son esprit d'investigation et fut mis en mesure d'assouvir sa légitime passion pour les découvertes. Chargé à vingt-quatre ans d'une mission diplomatique en *Alger* et au Maroc, le commodore Keppel eut occasion de voir Reynolds à Plymouth et lui fit la gracieuseté de lui offrir à bord du *Centurion* une place qui fut acceptée. *Tout chemin mène à Rome*, dit le proverbe français. Le 11 mai 1749, Joshua débarquait à Lisbonne, probablement sur la foi de ce proverbe. Il y séjourna huit jours. Mais on n'est pas huguenot pour rien. « J'y fus témoin, — écrivit-il à son ami, lord Edgcumbe, — de deux des plus splendides fêtes qui se puissent voir en toute une année, une *toromaquia* et la procession du *Corpus Christi*. » Voilà, ce me semble, une peu édifiante confusion de deux choses assez différentes par l'idée qu'on y attache. Trois siècles et demi plus tôt, cela eût bien scandalisé Van Eyck que Lisbonne avait aussi l'honneur de recevoir en ses murs.

Tout le monde sait que Delacroix fit à M. de Mornay l'honneur de l'accompagner lors de son ambassade au Maroc. Joshua, lui, ne suivit pas à Tétuan le commodore Keppel, et vraiment je le regrette. Ils durent se séparer à Gibraltar, d'où il lui fallut ensuite gagner Minorque. Déjà, il comptait en repartir et bientôt pouvoir aller débarquer à Livourne, afin d'y prendre immédiatement le chemin de Rome. Survint un accident sérieux et fort inopiné. Un cheval qu'il montait roula avec son cavalier dans une sorte de précipice. Le cheval devint ce qu'il put : nous n'avons pas à faire sa biographie. Quant au cavalier, il se releva la tête en sang et retint de cette culbute périlleuse une cicatrice indélébile à la lèvre supérieure. De là, la nécessité d'un traitement suivi, et de là, par conséquent, des délais qui sans doute ne furent pas tous perdus pour l'art. Mais le vrai peintre de ces contrées n'était pas encore né.

Se tromperait-on beaucoup en affirmant qu'il n'y eut dans la vie de Reynolds que deux grands événements, le voyage en Italie, le voyage en Hollande ? Ne serait-ce pas, au contraire, reléguer à leur place, faire fuir à leur plan les choses sans gravité ? Comme il ne se maria pas, comme il n'eut pas d'enfants, je me trouve presque autorisé à juger ainsi des choses

et j'hésiterai moins encore à maintenir la justesse de mon appréciation.

Une fois à Rome, il y prolongea son séjour deux ans pleins. Bien que je regrette d'avoir à user ici d'un mot fort laid, — et dont l'actualité n'est guère contestable, — ma qualité d'historiographe m'oblige à confesser que Raphaël, le milicien d'en haut, ne « l'empoigna » pas tout d'abord. Il y fallut bien quelques façons. Il devint indispensable que le jeune homme se laissât faire, et ce fut même ce qui sauva tout dans un péril si imprévu. Pour les perfections du divin Sanzio, le fils de Théophila Potter n'eut jamais, je le parierais, qu'un amour de tête. Ce qui déjà m'induit en suspicion, c'est qu'il en parle trop bien dans ses *Discours* écrits. Je le vois trop aux petits soins, trop galant, trop cérémonieux pour sa déité : il a l'air d'un *embaumeur* ¹. A quoi bon tant de génuflexions, de protestations, de déductions et de preuves ? Un mot sans plus suffisait, accentué de la bonne façon.

Plus honnêtement se comporta le nouveau débarqué à la *Capella Sistina*. La puissance du Buonarrotti l'avait maîtrisé sans doute. Ce cauchemar démesuré du dernier jour qui traduit par l'infini de la terreur l'infini de la souffrance, tout cela s'empara de lui, le grandit à ses propres yeux ², le bouleversa glorieusement. De toute une journée il ne put se résoudre à quitter ce spectacle. Il était là comme l'atome pensant de Pascal, à demi écrasé sous cette horrible avalanche de corps humains, perdu dans le tourbillon des insondables colères.

Comme il s'était empressé de faire sa paix avec Raphaël, il n'est pas à supposer que ce dernier lui eût gardé rancune. Toujours est-il que l'élève de Pérugin ne lui porta point bonheur. Ce fut pendant qu'il faisait, dans les chambres sans feu du Vatican des études d'après les fameuses fresques, qu'il éprouva les premières atteintes de cette surdité dont toute sa vie il se ressentit ³.

Une note trouvée dans les carnets de sir Joshua nous renseigne sur les divers maîtres dont il copia les tableaux pendant ce séjour de deux années. Nous y voyons : « Rubens, vieillard lisant; portrait de Philippe II, par Titien; portrait de Rembrandt, par lui-même; S. Michel du Guide; l'Aurore, par le Guide. » Ce n'est pas la signification qui manque à ces choix. Ils indiquent des tendances assez prononcées, bien qu'en général à cette époque il vacille un peu dans la détermination des modèles à

1. Auguste Barbier, *Satires*.

2. *Walking up and down with great self-importance*.. Lettre de Reynolds.

3. Tout le monde sait que, pour entendre, il se servait d'un cornet acoustique, *ear-trumpet*.

adopter, de même que plus tard il tâtonnera indéfiniment dans la pratique. Tout d'abord il semble un peu trop sous le joug des peintres de l'ordre du Baroque et du Guerchin, dont nous n'entendons certes pas pour cela contester le réel mérite.

A Florence, ne lui arrive-t-il pas de louer vivement les fresques de Bernard Pocetti ¹, tandis que celles d'André del Sarto sont à peine mentionnées? Celles de Masaccio, à la chapelle des *Brancacci*, le frappèrent beaucoup par leur vigoureux caractère, chose bonne à noter. « La nature, dit-il, les a marquées de son sceau puissant. » Mais des œuvres de fra Angelico au couvent de Saint-Marc, il n'en est pas question. Sur le *Paradis* d'Orcagna, par exemple encore, même profond silence.

Pour se rendre compte d'un tel mutisme, il est nécessaire de bien comprendre aussi que tout d'un seul coup Reynolds ne pouvait se dégager des façons de voir de son temps, sans même qu'on lui en laissât le loisir et l'aisance. Outre que les choses ne se passent ordinairement pas ainsi, le caractère de notre Anglais s'opposait, dans une certaine mesure, aux ruptures violentes : dans la vie privée ce fut toujours un sage et un médiateur. Pour peu qu'on veuille donc bien faire ici la part des premières hésitations naturelles à un jeune homme, ce que je laisse voir ici du travail intérieur de son cerveau à cette époque vraiment critique de sa vie suffit à démontrer amplement que ce n'est ni au premier venu ni à une intelligence de pacotille que nous avons à faire, mais à un esprit *sui generis*, très-distingué, très-indépendant, très-prompt à s'ouvrir, doué d'une rare pénétration jointe à une grande étendue. Ainsi, par exemple, il trouve l'Albane *dur* d'exécution et ne se gêne guère pour le dire. Il apprécie admirablement, en homme déjà mûr, un admirable paysage du Poussin. « Il est, ajoute-t-il, dans sa meilleure manière. » *Il Pussino* en avait donc une *pire*? Et ce fut donc un maître inégal que le peintre des Andelys?

A Bologne, toute la technique de l'école savante fut démontée pièce à pièce. Il est fâcheux qu'en France nous ne connaissions pas mieux Louis Carrache et ne puissions, par conséquent, l'apprécier à sa juste valeur. Reynolds dut alors l'étudier de près et avec bien de l'attention, car il fit toute sa vie éclater une haute estime pour ce praticien, — praticien consommé, faudrait-il peut-être dire. Et même, nous acquittons-nous par de tels mots? Notre Devonshirois (il avait alors vingt-six ans) n'hésite, lui, ni ne marchande. Pour lui *Ludovico* est tout simplement « en peinture

1. Callot grava d'après ce peintre la suite si jolie et si connue des *Sept péchés capitaux*.

du même ordre qu'en sculpture le *Laocoon*. » Comme cela rappelle madame de Sévigné confondant les deux moutures et jetant bravement au même sac Nicole et Pascal !

Les notes de notre voyageur relatives aux produits de l'art bolonais sont particulièrement soporifiques. Aussi ne fut-ce pas sans plaisir que j'y trouvai l'appréciation d'un petit tableau qui se voyait alors à la *Casa Corti*. C'est le tableautin de Guido Cagnacci (*Tarquin et Lucrèce*) qu'il n'y a pas deux ans livraient aux enchères les héritiers de la galerie Pourtalès. « Jolie peinture, dit Reynolds ; la chair et les draperies forment une belle masse ; la tête de Tarquin, admirablement peinte ; la femme, sans expression. » *Habent sua fata*, peut-on dire de toutes les productions comme de celles de la plume. La *Vierge de Foligno* n'avait obtenu de Reynolds à son passage qu'une toute sèche mention. Quant aux grandes fresques de Francia, dont il serait naturel ici d'attendre la description et l'éloge, rien n'en vient même révéler l'existence. Pas un traître mot. Même silence là-dessus que pour Jean de Fiesole et le couvent de Saint-Marc.

Pour rétablir un peu l'équilibre, pour ne pas causer de méprises exagérées, confrontons Reynolds avec lui-même et servons-nous des lignes tracées par sa propre main. Voici ce qu'il écrivait en d'autres temps : « Les vieux artistes que nous nommons gothiques sont dignes « d'une étude attentive à bien meilleur titre que beaucoup d'artistes des « bas temps. En d'autres termes, les peintres prédécesseurs de Raphaël « valent certainement mieux que ceux qui vinrent à la queue de Carle « Maratte. La raison en est que les uns n'avaient rien autre chose en « vue que la vérité ; tandis que les autres n'essayèrent même pas de voir « par eux-mêmes, mais reçurent sans examen ce qui, déformé par tant « de mains, adulteré par la fable, était dégénéré en *maniérisme* et n'avait « rien retenu absolument de l'ingénuité native, comme les vins qu'on « tripote se dépouillent de leur *bouquet*. »

C'est bien dit, et cela sent son gourmet. Reynolds l'était, en effet. L'énorme Johnson, taillé en futaille¹ et qui n'aimait que le thé et le cidre, mettait une certaine âpreté à lui reprocher un goût pour le vin qui jamais d'ailleurs ne franchit les bornes du savoir vivre et de la raison. Ce goût prouvait tout simplement que sir Joshua était bien organisé, sociable, qu'il aimait la gaieté douce.

1. Gibbon, qui était homme d'esprit et de mœurs élégantes, l'avait surnommé *Ursa major*. L'auteur de *Rasselas* avait une telle passion pour le thé, que dans une soirée il en engloutit jusqu'à vingt-cinq tasses.



THE LADY OF THE LANE

By J. H. B. 1780.

Printed by J. H. B.

Enfin il reboucla sa valise, quitta Bologne, dit gravement adieu aux canons de la Peinture. A Parme, ce fut une délectation. A Venise, une pluie de rayons et de magnificences. Si Rome l'avait rendu sourd, en revanche il s'en fallut de bien peu que Venise ne l'aveuglât par ses splendeurs.

A Parme, *la Sainte famille au saint Jérôme* du Corrège lui parut la plus belle peinture qu'il eût encore vue. A Venise, il parcourut les églises et les couvents pleins de Titiens, de Véronèses et de Tintorets, demandant à cette étoile de la mer le secret de ses scintillements, à cette reine des lagunes le mot de sa royauté pittoresque. Il mentionne surtout avec enthousiasme un grand *Crucifiement* de Pietro della Vecchia : « admirable « peinture, dit-il ; il y a là dedans des têtes égales en beauté à celles de « n'importe quel maître. » Comme précisément nous avons au Louvre un superbe échantillon de ce peintre, on est heureux du témoignage de Reynolds et de l'effet produit sur lui par ces tableaux.

Notre jeune artiste n'avait en tout séjourné qu'un mois à Venise, où il dut déployer une activité incroyable. Ce mois expiré, il en repartit et du même coup prit congé de l'Italie. Après avoir traversé la France et s'être reposé un autre mois à Paris, il posa enfin de nouveau le pied sur la terre anglaise, et ce fut le 16 octobre 1752 qu'il revit Londres, plus de trois ans après l'époque de son départ.

Reynolds avait ramené d'Italie avec lui Giuseppe Marchi qui fut son premier élève. Il s'installa dès lors à Londres dans le quartier que la mode assignait aux artistes, et sa plus jeune sœur, Françoise, prit en main le gouvernement de la maison. Celle-ci était une personne d'un caractère bizarre, ingénieux à se tourmenter, pointilleux et brouillon. Elle se créait le plus souvent des difficultés comme à plaisir, au lieu de sortir d'embarras par la voie la plus simple¹. Joshua Reynolds, au contraire, était la placidité même ; les petits incidents ne l'agitaient jamais. Cette opposition d'humeur ne les rendait que bien peu propres à vivre longtemps ensemble. Aussi l'association du frère et de la sœur dut-elle se rompre à un certain moment.

A son retour à Londres, il trouva que le bruit de son mérite l'avait précédé dans une certaine mesure. A Rome, il avait fait la connaissance de quelques hauts seigneurs touristes, intelligents, jeunes, et que leur jeune âge rendait de bon sens et bons compagnons. Naturellement, de retour *at home*, ils avaient prôné la nouvelle merveille. Les commandes

1. Françoise Reynolds était peintre en miniature. Son frère disait de ses ouvrages qu'ils faisaient rire les autres et le faisaient pleurer.

ne furent pas longues à venir. Elles abondèrent même bientôt. L'élève d'Hudson se trouva incontinent soulevé et porté par je ne sais quel flot bruyant de considération flatteuse.

Il arriva mieux encore. Il arriva que peu à peu un groupe d'hommes choisis se constitua, éminents à divers titres, les premiers dans diverses voies, la fleur de l'Angleterre, l'honneur de l'esprit humain. C'était Johnson, Goldsmith, Barnard, Burke, Percy, Beauclerk, Garrick, Gibbon, etc. A cette gerbe il fallait un lien qui fut Joshua Reynolds.

En 1760, Reynolds s'installa dans la maison qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie et dans laquelle il mourut. C'était le n° 47 de Leicester square, dans la partie ouest de la place. L'établissement fut complété par un atelier, une galerie, différentes salles pour ses élèves et copistes. Son atelier était de forme octogone, Northcote nous l'apprend; il travaillait dans la partie la plus éclairée et jamais ne s'asseyait en peignant. Il avait alors élevé ses prix pour les têtes, bustes, portraits en pied, à vingt-cinq, cinquante et cent guinées, et se faisait un revenu de 6,000 livres sterling.

Ordinairement, si les parvenus aiment à parader, c'est en proportion de leur peu de génie. Reynolds, qui avait du génie, fit exception sur ce point. Le même Northcote nous parle encore d'un certain char aux roues dorées et décorées de sculptures feuillagées. Sur les panneaux, Catton avait peint les quatre Saisons en figures allégoriques, et les gens de la livrée étaient galonnés d'argent. Mais comme la richesse ne confère pas le don d'ubiquité, comme d'un autre côté l'atelier réclamait la présence du maître, la sœur Francès, appelée à trôner dans cette machine compromettante, y pensa mourir de confusion.

Dans l'automne de 1768, nous retrouvons pourtant cette même Francès à Paris. Un petit voyage d'agrément fut même complété par son frère qui l'y alla rejoindre et qui eut la bonne idée de se donner pour compagnon de route Richard Burke, le fantasque frère d'Edmond. Cela fut très-gai. L'essieu cassa deux fois, grâce peut-être à l'audace étourdie du jeune Burke. A Chantilly, l'on visita en détail le palais des Condés. Sir Joshua y note au passage un portrait de l'abbé Dubois par Michel-Ange Corneille, mais il ne mentionne pas le tableau du même peintre avec la célèbre devise : *Quantum pœnituit!* Ce tableau représentait la muse Clio arrachant *quelques* feuillets de la vie de ce Louis de Bourbon qui dix ans durant trahit la France et que les petits enfants de nos écoles nomment encore le grand Condé! Une fois à Paris, l'on visita les hôtels renommés, les collections en vogue. Les échoppes elles-mêmes des marchands ne furent pas mises en oubli. Ainsi, chez Ménageot (*of the* rue Saint-Martin)

la quittance d'un Poussin se monte à 123 livres. Au Luxembourg, c'est un tableau de Trémolière (*Minerve instruisant une jeune fille*) qui attire l'attention de sir Joshua. Et puis un jour l'envie lui prend d'aller voir la manufacture de Sèvres, un autre jour les compositions de Sébastien Bourdon à l'hôtel Bretonvilliers. Il renoue aussi connaissance avec le peintre Doyen. Jeunes, il leur était arrivé de se connaître et de se pratiquer à Rome, et même ils y avaient échangé, — devant la statue de Marc-Aurèle, — un serment solennel d'amitié.

Par exemple, ce qu'il vit au Louvre le navra et l'indigna. La pluie filtrait par les plafonds; les volets ne fermaient pas; les portes n'avaient non plus ni serrures ni verrous. Les Raphaëls, les Corrèges, les Rubens, empilés dans un désordre périlleux, laissaient pressentir le moment d'une ruine complète, imminente, définitive.

D'autre part, les tableaux de la galerie d'Orléans, tombés dans les mains des restaurateurs, avaient été revernés. Un certain nombre d'entre eux, peints sur panneaux, avaient été rapportés sur toile. Ils avaient craqué, et nous savons, par le témoignage de Walpole¹, qu'on en avait tout simplement rebouché les fentes avec de la couleur.

En 1781, ce fut au tour de la Hollande de fournir de précieuses observations à cet esprit toujours accessible aux impressions nouvelles, toujours à la recherche des jouissances élevées, toujours inquiet du beau. Il ne revint en Angleterre que le 16 septembre, après en être parti le 24 juillet. M. Metcalfe, un de ses amis, l'accompagnait dans cette exploration où Bruges, Gand, Bruxelles, Malines, Anvers, furent successivement passés en revue, ainsi que Rotterdam, la Haye, Leyde, Harlem et Amsterdam. La Hollande regorgeait alors, on le sait, de collections d'une richesse incalculable. Inutile de dire que la plupart d'entre elles s'ouvrirent pour les deux amis. Citons, autant pour remettre en goût le lecteur que pour nous trouver en règle vis-à-vis de nous-même, les collections Slingelandt, Fagel, de Bruyn, Hope, Lorquet, Ten Kate, Goll, Smith, Ploos van Amstel, celle aussi du prince de Ligne. Bien entendu, la galerie du prince d'Orange, à la Haye, ne fut pas mise en oubli. A Anvers, Reynolds semble s'être épris d'un goût particulier pour le *Saint Sébastien* de van Dyck et pour le portrait d'*Hélène Forman* par Rubens. Franz Hals le frappa beaucoup, à l'hôtel de ville de Harlem, par trois ou quatre vigoureuses peintures. A Amsterdam, c'est le grand *Banquet* de Barthélemy van der Helst qui lui paraît le tableau le plus digne de ses suffrages, et (chose triste à dire!) il le préfère à la *Ronde de nuit* de Rembrandt.

1. *Correspondance*. Lettre écrite de Paris au comte de Strafford.

Il est vrai qu'alors le chef-d'œuvre était encore caché par le masque ignoble dont on a depuis débarrassé sa face.

Des tableaux qu'il vit dans ce voyage, sir Joshua nous a conservé la liste. Un fait frappe l'esprit en la parcourant. C'est que trois des plus grands peintres hollandais, — après Rembrandt, — Pierre de Hooghe, Cuyt et Maës, étaient alors bien peu connus ou bien mal appréciés dans leur propre pays. Reynolds n'énumère-t-il pas les principaux peintres de la Hollande sans même nommer ces trois maîtres ? Dans ses notes sur les collections qu'il visita, de chacun des deux premiers une seule peinture est mentionnée, tandis qu'il ne cite même aucun tableau du dernier des trois. Dans ces notes, en revanche, il est fort question de van der Werf, en l'honneur de qui bien peu de critiques modernes consentiraient à user leur encre. Il est vrai pourtant que tout ce qu'il dit de ce peintre médiocrement intéressant est moins dans la voie de l'éloge que dans celle de la censure, et que par là il peut avoir aidé à réduire cette réputation, alors ridiculement outrée, à ses présentes proportions.

Lorsqu'il fit ce voyage, Reynolds avait cinquante-huit ans. Président depuis maintes années de l'Académie royale, qu'il avait en quelque sorte instituée, il était alors, comme peintre, au comble de la renommée et des honneurs. L'Académie, il faut bien le dire, avait toujours été un peu son *dada*, — quelque chose comme le cheval de bois du chevalier de la Manche. Lui qui, — Reynolds, — pour peindre, s'enfermait avec un soin jaloux, qui avait des secrets, qui ne montrait à ses élèves rien ou presque rien de sa pratique, il aimait beaucoup par contre à enfourcher les nuages, à professer oralement. Y trouvait-il son compte ? Je ne sais. Malheureusement, l'école anglaise n'y trouva guère le sien. James Barry avec son extravagance idéale, Benjamin West avec sa médiocrité ratissée, sortirent de là, et ce fut, ma foi, tout. Ceux qui eurent vraiment de la sève et du talent ne levèrent pas sous cette cloche. Une vocation forte les faisait surgir en leur lieu. L'Écosse ou la province les envoyait tout formés. Gainsborough, Romney, Opie, Morland (c'est à dessein que je cite ces quatre-là), sont certes bien de ceux qui ont donné à l'Angleterre le droit de s'enorgueillir d'eux. Ils eurent de la solidité et une certaine fougue. Mais la spontanéité d'allure de leur pinceau elle-même révèle leur peu de souci des leçons, leur désintéressement des prétendues règles. Ce ne fut que dans l'isolement qu'ils trouvèrent de l'*altitude* et de l'air.

Gainsborough, que M. Bürger a très-justement nommé le plus franc peintre de l'école anglaise, ne vint à Londres que tard. Pour ce qui, de près ou de loin, risquait de ressembler à une académie, personne ne fut

jamais plus en fonds d'indifférence. Aussi se laissa-t-il faire, défaire, refaire académicien avec un quiétisme parfait, une sérénité inimaginablement bouffonne; et cette bonhomie, à peine malicieuse, lui était si naturelle, qu'on n'avait même pas la ressource de s'en fâcher. Tout ce formalisme disciplinaire et réglementaire n'avait pu capter son attention qui n'allait qu'à la peinture. On sait ce que Rembrandt nommait ses *antiques* : c'étaient de splendides étoffes persanes, de belles soies de Chine ou de Turquie, — ce qui dénote qu'en fait d'antiques chacun en a le choix et les prend où il veut. Sa plus grande joie, à lui Gainsborough, alors qu'il se promenait, c'était d'abattre, c'était de rapporter pour l'étude de grosses branches d'arbre dont toutes ses chambres étaient pleines et qui égratignaient cruellement ses plafonds. Tel il était. A Westminster Hall, au procès de Warren Hastings (dont, avec tout le Londres intelligent, il suivait ardemment les péripéties), il avait le dos tourné à une fenêtre ouverte, et dans la salle il faisait très-chaud. Cela fut pour l'art une calamité. L'illustre artiste se mit au lit, et pour ne plus se relever, hélas! Mais, avant de mourir, il fit prier sir Joshua de lui accorder quelques instants d'entretien, et ils eurent ensemble une de ces causeries élevées dignes de l'un et de l'autre. Quelque chose d'éminemment touchant dut se passer là; car, la mort, Gainsborough l'acceptait bien elle-même et pour elle-même. Mais ne pas travailler dix ans, quinze ans, vingt ans de plus, se séparer d'une œuvre si précipitamment interrompue, laisser sa renommée à l'abandon, privée désormais du secours de ses mains vaillantes, c'était là pour lui le désespoir sans nom; et ce fut ainsi qu'il mourut, sans pouvoir vaincre une telle douleur, dans l'impossibilité d'admettre une réalité si triste.

Romney a laissé des témoignages non équivoques de sa science consommée dans la production des grands effets de l'art. L'exposition seule de Manchester eût suffi pour dissiper sur ce point les doutes les plus opiniâtres. De même que Reynolds, ce fut surtout un peintre de portraits. En arrivant d'Écosse, il divisa les suffrages, ce qui n'était alors vraiment pas facile. Bref, ce fut pour l'élève d'Hudson un vrai rival, un rival de bon aloi. Celui-ci n'était d'ailleurs pas homme à le dédaigner; il s'abstint de commettre une pareille faute. Reynolds avait une certaine façon noble de porter sa fierté : il savait fort bien qu'en aucune manière on ne mérite le dédain quand, dans de telles conditions, l'on en arrive à balancer une renommée telle que la sienne.

Opie et Morland furent deux célébrités précoces, deux *enfants de génie*, eût peut-être dit Chateaubriand. Chose rare à enregistrer ! le premier de ces deux débuta aux éclats de la fanfare. Il fut assez bien

inspiré pour venir à Londres en même temps que Peter Pindar, un poète d'occasion qui s'improvisa son héraut. Sir Joshua céda de bonne grâce aux impressions du moment. Peut-être aussi fut-il sincèrement sous le charme. En tout cas, son verdict fut un éloge qui même se formula en termes peu mesurés, car il ne fit pas difficulté d'avouer que, — sauf en ce qui concernait le sentiment de la beauté dont le nouveau venu se trouvait être mieux doué, — Opie, *the Cornish boy*, lui apparaissait comme un autre Caravage.

Quant à George Morland, le grand peintre des cochons, des repaires de contrebandiers, des extérieurs d'hôtellerie et des vergers de ferme, ce fut en 1773 qu'il exposa pour la première fois. Malheureusement, le jeune prodige fut tout d'abord exploité par son propre père, sorte de charlatan cupide qui s'en était fait le cornac. Si le réalisme n'avait pas, — comme la matière, — existé de toute éternité, Morland eût fort bien pu l'inventer, je m'imagine. C'était une palette nourrie et, — bien que ses teintes fussent un peu opaques, — un pinceau harmonieux à force de simplicité. Il a peint la vie rurale un peu trop à nu, trop à cru, dans son abandon et sa négligence, et l'on eût apprivoisé difficilement à ses chemins de charrettes la marquise de Rambouillet. Mais il se dégage de ses cahutes de bois moussu, de ses abreuvoirs enflés par les orages, de ses arbres et de ses terrains, de fécondes émanations, je ne sais quelle bonne odeur tellurique. Dans ses moindres œuvres, un parti pris résolu donne à l'ensemble une vie large, un accord étonnant.

Les élèves directs de Joshua Reynolds sont restés ensevelis dans une ombre modeste, et les cent bouches de la Renommée n'eurent pas à leur reprocher de les avoir fatiguées beaucoup. Quand j'aurai cité Marchi, Ch. Gill, Barron, Berridge, Huddefford, Doughty, W. Parry, Powell, Score, Clarke, Beech, j'aurai, je pense, épuisé la liste, sans que le lecteur en soit guère plus avancé. Le seul à peu près dont le nom ait survécu, Northcote, naquit dans la même province que sir Joshua. Sec, brun, d'une maigreur extrême, d'une complexion pour ainsi dire judaïque, il n'avait dans la physionomie rien de bien particulièrement engageant. Pour comble de guignon, la pauvreté l'avait de bonne heure pris en ses serres. Mais Londres attirait le pauvre enfant, et Reynolds le fascinait. Un jour il n'y tint plus. Il partit, se retournant tendrement de loin pour voir une fois encore les mesures sacrées. Il fit même à pied la moitié de la route. C'est en 1771 que ceci se passait. Reynolds l'accueillit très bien, l'interrogea avec douceur, agréa

1. *Like Caravaggio, but finer.* De même aussi que Peter Pindar, Opie était de Cornouailles.

sa demande. Le jeune artiste eut toute licence de venir chaque jour en sa galerie copier des tableaux. C'était beaucoup sans doute, mais qui osera dire que ce fut tout? Ne fallait-il pas aussi qu'il pourvût au soin de sa subsistance? De très-matin donc, il se levait, puis il coloriait des oiseaux pour quelque éditeur. De cette façon, neuf heures sonnant, il pouvait prendre son chapeau, car il se trouvait avoir déjà gagné le shilling qui, pour lui, représentait le pain de la journée. Il se dirigeait alors vers la demeure de Reynolds et y travaillait dans la galerie, jusqu'à ce que la nuit tombât. C'est parce que ces détails me paraissent touchants, que je les ai consignés ici.

Northcote jeta peut-être un peu indiscrètement ses propres facultés au moule creusé par son illustre maître. Et puis encore, ne s'avisa-t-il pas d'imiter Opie, que d'ailleurs il jalousait ostensiblement? De la foi, de l'enthousiasme, il n'en manquait pas; mais il avait de certains côtés étroits dans l'intelligence : peintre en somme assez notable, mais à qui l'on eût demandé moins de dépendance et de soumission. Avec ce défaut, avec beaucoup d'assiduité, d'ardeur ambitieuse, on peut très-bien devenir le roi des rapins. Notons-le donc comme un exécutant assez fort, mais ne le plaçons qu'immédiatement au-dessous des grandes figures de la peinture anglaise, après l'avoir tout d'abord fait sortir de la presse de ses camarades d'atelier et, de ce côté, l'avoir mis hors de pair.

On a remarqué qu'après le voyage de Hollande la manière de Reynolds s'était sensiblement améliorée, et nous avons dit qu'en cette même année il n'avait pas moins de cinquante-huit ans. C'est qu'il était de la race de ces hommes, — peu nombreux, — qui apprennent chaque jour en vieillissant, à l'instar de Socrate. Horace n'a-t-il pas dit que du regard à l'esprit le trajet est court, que l'œil est un professeur excellent ¹?

On dira, je le présume, que c'était finir par où il eût dû commencer. Ici pourtant, je crois bien que l'on se trompe encore. L'élévation et la variété des tentatives, voilà ce que le peintre apporta, voilà ce qui fait sa valeur à nos yeux. Trop de certitude, j'en suis persuadé, ne lui eût rien valu. Le charme de Reynolds tient précisément à l'inquiétude de ses procédés, au peu de fixité de ses habitudes. Le terrain tâté dans toutes les directions, la plume jetée au vent à toutes les hauteurs de l'air, essor et tension, forces prodiguées sans trêve, voilà sa marque. Presque jamais il ne se repêta. On pouvait le saluer prince de l'imprévu et, comme les princes de féerie, il ne valait que par la métamorphose.

1. Segnius irritant animos demissa per aures

Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus. (Horat., *Epist. ad Pisones.*)

Nous avons dit qu'après son voyage dans les Provinces-Unies, alors déjà que le peintre touchait presque à la soixantaine, sa pratique avait haussé. Nous aurions dû ajouter que, dix ans plus tôt, il avait acquis un Rembrandt, et que ce tableau (qui se trouvait être un portrait de Vondel), produisit sur lui une telle impression, exerça sur sa manière une influence telle, qu'à dater de cette époque son talent s'en était fortement ressenti. On supposera volontiers que, sous l'action de ces courants renouvelés, son esthétique elle-même avait dû insensiblement *bouger*. Ses théories ne pouvaient seules demeurer immobiles. Aussi, ses derniers discours furent-ils incontestablement les meilleurs, les moins empesés, les plus libres de tour, les plus dégagés de préjugés et de croyances conventionnelles. Voici un fragment de son huitième Discours, prononcé, le 10 décembre 1778, devant les élèves de l'Académie. Ne résistons pas au plaisir de le citer. on y verra quel chemin avait parcouru cette belle intelligence.

« Il y a des règles dont l'absolue austérité, semblable à celle de nos
 « nourrices, tombe d'elle-même sitôt que nous cessons d'être enfants... Les
 « modes de composition sont variés à l'infini... Quelque mode de composi-
 « tion que l'on adopte, toute licence et toute variété sont permises. D'em-
 « pêcher que l'œil ne soit troublé par une multiplicité d'objets de même
 « grandeur, cela seul est de nécessité incontestable; et soit qu'ils consistent
 « en lumière, en ombre, en figures quelconques, ces objets devront être
 « proprement variés et contrastés; de telle façon qu'une action se déroule
 « sur un plan proportionné et convenable, que telle lumière soit balancée
 « par une ombre suffisante; et nous devons ajouter qu'une certaine
 « quantité de couleurs froides est nécessaire pour donner de la valeur et
 « du lustre aux chaudes couleurs... Chose indispensable, à mon avis ! Il
 « faut faire en sorte que dans une peinture les masses de lumière soient
 « d'une *chaude moelleuse couleur*, jaune, rouge ou blanc-jaunâtre; il faut
 « semblablement que le bleu, le gris, les différents verts soient absents
 « de ces masses; ils ne doivent être employés que pour soutenir et relever
 « les couleurs chaudes, et, pour produire cet effet, une petite proportion
 « de couleurs froides suffira. »

Nous ne fatiguerons pas le lecteur du récit des incidents embrouillés et puérils qui, dans les dernières années de la vie de sir Joshua, l'amènèrent à résigner la présidence de l'Académie. Il nous suffira vraiment d'indiquer que ce fut à l'occasion de l'élection de l'Italien Bonomi qu'ils se produisirent, et que dans les intrigues qui s'y rattachèrent ou qui les firent naître l'architecte Chambers paraît avoir joué le rôle principal. Thomas Sanby, Barry, Opie, Northcote, J. F. Rigaud, Nollekens et Zoffany demeurèrent, dans cette lutte, fidèles au président. Celui-ci,

d'ailleurs, s'en retira avec tous les honneurs de la guerre. L'Académie elle-même, mieux inspirée, l'invita solennellement à retirer sa démission. Et cette invitation lui fut sur le champ transmise dans les termes les plus honorables par une ambassade composée de West, Copley, Farington, Sanby, Bacon, Cosway et Catton.¹

Les quelques minutes qu'il put consentir à dérober à son atelier, Reynolds ne les consacrait pas moins à l'avancement de son art et au profit de son intelligence. Ses divers biographes se sont accordés à nous le représenter comme grand coureur d'adjudications, incorrigible hanteur de ventes publiques. Évidemment, les salles de Paterson, de Squibb, de Langford et de Christie durent assez souvent le compter au nombre de leurs hôtes, et ce fut sans doute en quelque lieu pareil qu'il fit un jour la trouvaille de ce portrait de Milton, peint en miniature par Cooper¹. Il avait ainsi, — nous l'avons déjà indiqué à demi, — rassemblé une magnifique collection de dessins, laquelle, après sa mort, en 1794, fut vendue à des prix fixés d'avance. Elle ne comprenait pas moins de 54 Corrège, 28 Annibal Carrache, 18 Louis Carrache, 70 Van Dyck, 9 Fra Bartholomeo, 32 Tintoret, 43 Jules Romain, 12 Léonard, 44 Michel-Ange, 22 Rubens, 24 Raphaël et 19 Rembrandt. Quant à sa galerie de tableaux qui fut aussi vendue l'année suivante, elle le fut à l'encan et produisit 10,319 livres sterling.

Une nièce de sir Joshua, Théophila Palmer (Offy de son petit nom) avait depuis longtemps remplacé miss Francès dans le gouvernement de la maison de son oncle. Elle voyageait en Cornouailles, lorsqu'en 1789 l'abus du travail fit perdre un œil à sir Joshua. Le 13 juillet de cette même année, le grand artiste s'occupait à peindre le portrait de lady Beauchamp, quand cet œil, — le gauche, — se troubla si singulièrement qu'il fallut lever la séance. Théophila revint en toute hâte, mais elle ne put conjurer le mal, et deux mois plus tard il n'y avait plus de remède. Elle ne put qu'adoucir par ses soins ce terrible coup, heureuse de procurer quelques distractions à son malade. « Il s'amuse, écrivait-elle, soit à nettoyer, soit à retoucher quelque peinture, car sa passion dominante continue à le régir tout-aussi despotiquement. » Ozias Humphrey, un jeune peintre dont Reynolds avait favorisé les débuts, fit éclater aussi dans cette occasion, pour son bienfaiteur, une charmante sollicitude. Pendant une de ses visites, il avait remarqué que Reynolds s'intéressait très-vivement à la lecture du journal. Chaque jour, dès lors, il vint faire cette

1. Cette miniature était pourvue des initiales du maître et portait la date 1653. Il la légua à Mason.

lecture. Au reste, Joshua trouva un moyen de lui marquer on ne peut plus délicatement le gré sensible qu'il lui en savait. Chaque jour, à son tour, il eut soin de faire exposer dans sa chambre deux nouveaux tableaux, — des mieux choisis parmi ceux de sa galerie, — et cela, disait-il, pour leur commun avantage et leur commune satisfaction.

Dès lors Reynolds cessa à peu près de peindre. Toutefois, sa santé générale se maintint, et en septembre 1791 il faisait encore cinq milles à pied. Bien qu'il fût alors dans sa soixante-huitième année, nous savons, par le rapport de Malone, qu'on ne lui eût pas donné plus de cinquante ans. Malheureusement, vers ce moment même, une tumeur qui vint affecter son œil malade s'accompagna de tant d'inflammation, que bientôt il dut redouter la perte de l'autre œil.

Dans cette prévision, il fit, le 5 novembre, son testament, par lequel il institua Miss Offy sa seule héritière, au détriment de son autre nièce et de ses neveux. Ce ne fut sans doute pas là sa meilleure ni sa plus équitable action. Théophila Palmer épousa le marquis de Thomond, après avoir hérité de près de 100,000 livres sterling. Elle avait servi de modèle à son oncle pour le charmant tableau de la *Jeune fille aux fraises* dont M. Bürger (*Trésors d'art en Angleterre*) nous donne une si jolie description. Il ne sera peut-être pas inutile de remarquer, à ce propos, que Reynolds peignit toujours supérieurement les enfants et les femmes.

Les exécuteurs testamentaires nommés par lui furent Metcalfe, Malone et Edmond Burke. Il légua, en outre, à ce dernier 2,000 livres sterling, annulant du même coup une obligation de pareille somme.

Le 23 du même mois, il écrivit à West pour lui annoncer qu'il renonçait définitivement aux charges et fonctions de la présidence. Sa constance, très-heureusement, ne l'avait jusqu'alors pas abandonné. Mais dès ce moment survint la perte de l'appétit, bientôt suivie d'une véritable dépression morale. Pourtant il époussetait encore ses tableaux. Deux médecins qui le soignaient, ou comprirent peu de chose à ce changement, ou bien affectèrent de ne pas s'en préoccuper outre mesure. Reynolds, qui avait toujours joué, — éminemment *clubable* de caractère comme il était, — n'avait plus de goût qu'aux cartes. Miss Burney, qui, pleine d'effusion et de respect, vint à lui, le trouva dans cette disposition. Le docteur Blagdon, que l'on manda sur ces entrefaites, prétendit que le mal devait ronger quelque important viscère. Une consultation de médecins se fit, et l'on découvrit qu'en effet cela avait lieu, que le foie était gravement atteint. En attendant, Reynolds avait dû garder le lit. La maladie ne fit, hélas! que s'accroître, et la terminaison en fut si rapide que, le jeudi 23 février 1792, dans la matinée, entre huit et neuf

heures, le grand peintre s'éteignit sans aucune agonie. Il était âgé seulement de soixante-neuf ans.

Le mardi 3 mars fut le jour fixé pour les funérailles. C'est dans la crypte de Saint-Paul, assez près de la tombe de Christophe Wren, que la fosse de notre peintre avait été creusée. Là était venu Van Dyck dormir de son dernier sommeil. Là encore s'ouvrirent successivement six autres fosses, où l'on déposa les restes de Barry, d'Opie, de West, de Fuseli, de Lawrence et de Turner.

La cérémonie fut imposante, et tout se fit dans un ordre parfait. Le poêle était tenu par dix lords, et quatre-vingt-onze voitures formaient la file. La foule, amassée sur le passage du cortège, se montra partout grave et respectueuse, et, — dernier sourire de la fortune à un homme dont la vie ne fut qu'un enchaînement de félicités, — il fit beau temps pour ce deuil. Le programme tracé fut suivi de point en point et dans toute sa rigueur. Une seule chose arriva qui n'y avait pas été inscrite. Au moment où le chœur s'ouvrait à la dépouille mortelle de son ami, Richard Burke entra par la grand'porte ouest dans la cathédrale. Un tel spectacle, ce lugubre fourmillement noir, les sanglots formidables de l'orgue, tout cela produisit sur sa vive et franche nature un effet inattendu. Il tomba sur la dalle, sans mouvement, privé de connaissance. Sans doute cela formait un trop navrant contraste avec tant de gais et chers souvenirs. A vingt-quatre ans de là, et la tête vide de soucis, n'avait-il pas fait avec Reynolds le voyage de France? Sans aucun doute, son esprit se mit à trotter en croupe de sa jeunesse sur les routes poudreuses de Picardie. Il revit Amiens, Chantilly, les picaresques diners dans les auberges enfumées et le joli jargon parlé par les yeux de ces baragouineuses de Françaises, et cet essieu de malheur cassant deux fois, à Boulogne et à Saint-Just.

JACQUES DESROSNIERS.



GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME.

GRAVURE.

GRAVURE A L'EAU-FORTE.

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE,
QUAND ELLE N'EST PAS UNE PRÉPARATION POUR LA TAILLE-DOUCE,
DOIT ÊTRE GÉNÉRALEMENT EXÉCUTÉE SANS RÉGULARITÉ APPARENTE,
AVEC DES TRAITS LIBREMENT CONDUITS ET RAREMENT CROISÉS,
QUI, NE COUVRANT PAS TOUTE LA PLANCHE,
LAISSENT JOUER UN RÔLE A LA BLANCHEUR DU PAPIER.



Un soir que nous étions à feuilleter sous la lampe quelques portefeuilles de gravures, en compagnie d'un excellent paysagiste, il nous disait : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs mauvais jours; mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. » En effet, ce qu'on entend par eau-forte, parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, qui se grave à mesure qu'on l'invente, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée. Un peintre qui s'est promené à travers champs un jour de poésie *buissonnière*, y a vu et regardé avec complaisance ce que personne ne voit ou ne regarde : des enfants qui

jouent sur un bout de pré, une laveuse qui étend son linge; une fileuse à son rouet devant la porte d'une chaumière, une cour de ferme où barbotent des canards, une vache qui rumine, couchée près d'une clôture agreste, un chien endormi au soleil... que sais-je ? Ces humbles spectacles, dès qu'ils ont arrêté ses regards, suffiront pour nous charmer et même pour nous attendrir, s'il en a été lui-même charmé ou attendri. Mais le dessin qui nous transmettra son impression devra être rapide, facile, sans apprêt, familier comme une causerie, piquant comme un trait d'esprit.

Le peintre a rencontré, je suppose, une fille de ferme qui menait ses bêtes à l'abreuvoir, et, tout plein de ce souvenir, il veut nous le raconter avec la plume du graveur, qui est une pointe d'acier. La lumière éclairait vivement le vieux mur auquel est adossé la fontaine. Sur le mur blanc, dégradé, se détachaient les animaux à demi cachés çà et là par l'ombre d'un bouquet d'arbres, et dans cette ombre intermittente brillaient les taches claires de divers pelages, tandis qu'un rayon de soleil qui s'était glissé entre deux branches accrochait le bout des cornes ou l'extrémité des longues oreilles. Les tons fauves de la vache, la robe grisonnante de l'âne, formaient, par places, des demi-teintes chaudes ou argentées, et la jeune fille, appuyée sur la margelle, variait les silhouettes, accidentait le clair-obscur, et, sans le savoir, elle achevait la grâce du troupeau... Cette image naïve a saisi le peintre, elle s'est gravée dans son esprit, et plus elle a eu de prise sur sa mémoire, plus il est impatient de la faire mordre sur le cuivre. Son estampe ne sera pas une traduction : ce sera une œuvre originale. Il y écrira lui-même sa pensée et ses souvenirs. Mais comment va-t-il faire pour être à la fois le dessinateur de sa gravure et le graveur de son dessin ? Voyons-le opérer.

Il a pris une plaque de cuivre rouge bien plane, et il la fait chauffer sur un brasier en la tenant avec un étau. A un certain degré de chaleur, il passe sur la planche un bâton de vernis, qui se fond à l'instant même, et il égalise cette mince couche au moyen d'un tampon. Ensuite il noircit le vernis en exposant la planche, qu'il remue constamment, à la fumée d'un flambeau, et quand elle est refroidie, il dessine avec une pointe d'acier, sur ce fond noir, des traits aussi libres que ceux de la plume ou du crayon. Ces traits, en enlevant le vernis, découvrent le métal, qu'ils ont effleuré ou entamé très-légèrement; de sorte que, l'opération finie, on a sous les yeux un dessin rouge sur une planche noire.

Maintenant, pour donner aux traits du dessin la profondeur voulue, il commence par l'entourer d'un petit quai de cire, qu'il fait fondre en y

passant une clef très-chaude, de manière à souder le rempart et à rendre impossible toute filtration. Le dessin rouge se trouvant ainsi au fond d'un bassin, le graveur y verse une certaine quantité d'eau-forte, et il laisse le corrosif mordre plus ou moins longtemps, c'est-à-dire ronger, creuser les traits de la pointe, en proportion de la vigueur et de l'effet qu'il veut obtenir. L'acide, n'ayant pas d'action sur le vernis, ne mord que les endroits où la pointe avait mis à nu le métal. Après la morsure, le quai de cire se détruit, le vernis s'enlève avec un chiffon trempé d'essence, et le cuivre, remis à sec, représente, gravé en creux, le dessin dont on peut alors tirer des épreuves.

Longtemps cette manière de graver si simple, si expéditive, si facile à apprendre, avait été en usage chez les armuriers dans le travail de la damasquinerie. On ne sait au juste par qui elle fut appliquée pour la première fois à l'exécution des estampes; mais une des plus anciennes eaux-fortes est un *saint Jérôme* gravé par Albert Dürer en 1512; c'est l'estampe où l'anachorète est représenté à moitié nu au milieu d'un paysage rocheux et désert. Une fois connue dans les ateliers, l'eau-forte séduisit les peintres, et durant le xvi^e siècle elle fut pratiquée en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. Là on vit Parmesan dessiner sur le cuivre, en croquis légers et délicats, des figures sveltes, d'une fierté provoquante, d'un maniérisme élégant; mais ce n'étaient là que des badinages de pointe, des pensées ou plutôt des phrases sans suite, abandonnées à l'état d'ébauche. L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au xvii^e siècle. Rembrandt, à vrai dire, en fut l'inventeur, parce qu'il en fut le poète, le Shakspeare. Ce fut lui qui, d'un simple procédé, fit un art.

Éclairant de son génie cette planche noire, il y fit scintiller tous les phénomènes de la lumière; il sut y graduer toutes les nuances de l'ombre. Personne avant lui n'avait songé à éteindre en quelques endroits la transparence du papier, comme si l'on y eût passé des couches de lavis. Rembrandt obtint cet effet, soit en faisant mordre l'eau-forte à nu avec un pinceau, soit en ménageant les copeaux imperceptibles que la pointe du graveur a soulevés en entamant le cuivre. Ces copeaux, appelés *barbes*, retiennent le noir d'imprimeur et produisent à l'impression des traînées de salissures imitant les demi-teintes les plus fines, les plus variées, les plus heureuses. Colorée de ces demi-teintes imprévues, l'estampe, sous la main de Rembrandt, devient une sorte de tableau peint à l'eau-forte, car il peut tranquilliser telle ou telle partie de sa gravure, y faire sommeiller la lumière et y mettre, pour ainsi parler, du silence. De là ces effets mystérieux au milieu desquels il nous montre

un vieillard plongé dans une lueur nocturne, ou le Christ mort qui descend dans la nuit du tombeau.

Ainsi, dès que Rembrandt paraît, l'eau-forte se transforme, elle s'enrichit de ressources nouvelles, mais pour nous prouver, par l'exemple même de ce grand maître, que les artifices du métier, les petits secrets,



LA FAISEUSE DE KOUCKS,

Eau-forte de Rembrandt.

les *recettes*, sont subordonnés à l'intention du dessinateur et à son génie, beaucoup plus dans l'eau-forte que dans la gravure en taille-douce. « En voyant les estampes de Rembrandt, dit un critique fort habile, M. Henri Delaborde, on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent. En voyant le *Christ guérissant les malades*, l'*Ecce homo*, la *Résurrection de Lazare* et tant d'autres chefs-d'œuvre semblables, qui pourrait blâmer le peu de beauté des types et l'étrangeté des ajustements? Celui-là

seul qui commencerait par regarder à la loupe le *travail* du rayon illuminant la scène dans les *Disciples d'Emmaüs*. Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il procède par tailles délicates; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour, pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie la méthode toute contraire. Il se sert des instruments comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant à sa pensée, en les contraignant à l'exprimer, sans préoccupation du fini, du subtil. Comme lui, il se compose un style éloquent et magique avec les éléments les plus divers : le familier et le pompeux, le vulgaire et l'héroïque, et de ce mélange résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

Telle que Rembrandt l'a conçue, telle que l'ont pratiquée les autres peintres hollandais, Pierre de Laar, Paul Potter, Ruisdael, Berghem, Karel Dujardin, Stoop, Van de Velde, Thomas Wyck, Ostade, la gravure à l'eau-forte n'aurait pu fleurir au temps des premiers grands maîtres, car elle n'est guère compatible avec le style. Marc-Antoine, lorsqu'il gravait le *Jugement de Paris*, d'après Raphaël, ou les *Grimpeurs* de Michel-Ange, ne prévoyait pas l'eau-forte, il ne l'aurait pas comprise. Quelle différence; en effet, de l'une à l'autre gravure! Autant le burin avec ses allures compassées, avec son élégance prévue et méthodique, convient aux compositions solennelles, aux figures et aux nudités idéales, autant l'eau-forte, dans sa marche capricieuse, va bien aux choses familières ou champêtres, au fouillis des paysages agrestes, au pittoresque des ruines et aux épisodes toujours nouveaux du combat que se livrent sous nos yeux la lumière et l'ombre. Le burin consacre lentement les chefs-d'œuvre de la peinture monumentale et de la plus haute sculpture : l'eau-forte rappelle en courant les accidents fugitifs et les phénomènes variés de la vie réelle ou les fantaisies d'un jour. Le burin, en un mot, répond à la majesté de l'art et à la sévère éloquence du dessin : l'eau-forte représente l'improvisation, la liberté et la couleur. Rapprochée de la nature inférieure, elle assaisonne les spectacles les plus vulgaires. Sous la pointe d'Ostade, elle nous intéresse au désordre d'une pauvre maison rustique, aux aventures du cabaret, à la laideur d'un paysan et de sa commère; dans l'œuvre de Ruisdael, elle nous communique le sentiment de mélancolie qu'inspirent aux rêveurs les solitudes boisées; sur le cuivre d'un Thomas Wyck, d'un Karel Dujardin, elle prête un charme singulier à la figure du mendiant qui attend l'aumône, aux mulets qui cheminent en faisant sonner leur sonnette. La gravure à l'eau-forte s'attache même de préférence à tout ce qui est irrégulier, bizarre, inachevé, inattendu, dérangé ou en ruine. Elle se plaît à expri-

mer le plâtre dégradé d'un vieux mur, le délabrement d'un puits où la servante puise de l'eau, le toit défoncé d'une grange où les pigeons viennent s'abattre, la brouette renversée, sur laquelle perchent les poules, et jusqu'au fumier de la basse-cour, où les cochons se vautrent avec délices... Mais, ô miracle de l'art! il n'est dans son royaume ni



HOETZEL

LE PAYSAN PAYANT SON ÉCOT.

Eau-forte d'Ostade.

bêtes immondes, ni *monstres odieux*, comme dit Boileau, ni émanations malsaines, ni fumier fétide. Par lui tout se purifie, et les sensations pénibles deviennent des sentiments agréables; par lui l'insignifiant nous attire, l'inutile nous captive, la laideur peut nous plaire, et l'ignoble même, quoique impardonnable, est cependant pardonné.

Par exception, il s'est rencontré dans l'école française un artiste qui a su marier l'eau-forte avec le style : c'est Claude Lorrain. Il est vrai que son génie ne s'attachait qu'au paysage. Mais voilà que, par une transposition sublime, Claude fait descendre l'idéal dans les choses : les

paysages qu'il a gravés sont étonnants sans bizarrerie, attrayants sans désordre. Le firmament y est pur, la terre y est heureuse et riante, et si l'on aperçoit la mer, elle est calme, radieuse, à peine frissonnante aux brises du soir. Lors même que l'eau-forte, dans les estampes de Claude Lorrain, ronge l'acanthé des colonnes frustes ou les restes d'un pont en ruines, l'idéal y domine le pittoresque, et la majesté persiste dans l'imprévu.

Un autre exemple fameux du style introduit par l'eau-forte dans les choses, c'est l'œuvre de Piranèse. Qui croirait qu'une gravure familière, intime et de caprice, a pu suffire aux estampes de ce graveur sans pareil en son genre et sans imitateur possible? Comment ne pas reconnaître ici, encore une fois, la subordination du procédé au sentiment? Semblable à un soc, la pointe de Piranèse laboure le champ de sa planche, et des torrents d'eau-forte y creusent des sillons tremblés où se précipitent les ombres. Son estampe est traversée par le soleil, et des poutres énormes y font l'office de demi-teintes. Chez lui, tout est solennel jusqu'à l'émphatique, exagéré jusqu'au terrible. Par lui les monuments antiques de Rome sont plus imposants dans leur image que dans la réalité. Le Panthéon d'Agrippa, le temple d'Antonin, les colosses du Quirinal, le môle d'Adrien, les débris du Forum, paraissent encore plus fièrs et plus vastes dans les in-folio de Piranèse que dans la ville éternelle! Ce graveur unique amplifie et rehausse tout ce qu'il touche. En réduisant le Colisée, il l'agrandit. Sur ses planches, d'un effet extraordinaire, la lumière vibre, l'ombre remue, les pierres s'animent, et la grandeur romaine apparaît immense. On dirait que des fragments de la colonne Trajane, les tympanes des arcs de triomphe, les frises, les trophées, se sont écroulés sur son estampe et y ont laissé leur empreinte colossale. L'eau-forte a eu dans Piranèse une manière de Michel-Ange.

Quelle que soit pourtant l'autorité de l'exemple dans ces œuvres exceptionnelles, il n'en est pas moins vrai que la gravure à l'eau-forte ne supporte guère les grandes dimensions. Rembrandt lui-même, lorsqu'il a dépassé le format d'un in-quarto, n'a pu mener à bien sa gravure qu'en la reprenant au burin, et en lui enlevant par là son caractère d'inspiration vive et de prime saut, ou bien il lui a fallu épargner une partie de sa planche pour ne finir délicatement que certains morceaux préférés. *Finir une eau-forte*, ces deux mots semblent étonnés de se trouver ensemble. C'est comme qui dirait régulariser une causerie, faire la toilette du déshabillé, achever la grâce du décou su. Ostade, en revenant sur ses gravures avec la *pointe sèche* (c'est-à-dire avec la pointe agissant sur le cuivre nu et sec), les a le plus souvent alourdies et assour-

dies. Prenez les estampes de Van Dyck, notamment ses portraits d'artistes, à l'état d'eau-forte pure, avant que le burin les ait touchées, ce sont des œuvres exquises, faites avec peu; ce sont des ébauches, mais parfaites. Sneyders, François Franck, Jean Breughel, Vorsterman, de Vos et autres y sont vivants; ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains élégantes, halitueuses, aux doigts allongés, aux fines jointures. Vous croyez sentir la moiteur de la vie qui imbibe le papier... Mais que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin? Quelle pesanteur! quelle froideur! quel effacement de tous les accents de la vie!

A moins de vouloir obtenir un effet mystérieux, à la Rembrandt, il faut se garder de couvrir la planche entière de travaux. En général, les planches destinées à la morsure doivent être préparées avec peu d'ouvrage, en vue de la blancheur que présentera le fond. Il faut, comme disent les graveurs, *laisser travailler le papier*. Tiepolo, Canaletti, Thomas Wyck, l'ont fait transparaître jusque dans l'ombre, en évitant de croiser leurs tailles et en arrivant aux plus profondes vigueurs par des remorsures. Ils ont ainsi obtenu un certain frémissement de clairs argentés qui enchante l'œil. Et que d'effets piquants, spirituels ne devons-nous pas à la pointe si sommaire, mais si incisive de Callot! Au surplus, sans remonter si haut, les eaux-fortes originales de quelques-uns de nos contemporains, surtout celles de Charles Jacque, ces eaux-fortes si bien senties et si bien exprimées, peuvent servir de modèles aux jeunes graveurs dans l'art d'éclairer l'estampe par l'économie des morsures, de la remplir sans l'étouffer, et d'être charmant à peu de frais, c'est-à-dire en collaboration constante avec la lumière du papier.

IV.

GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

LA MANIÈRE NOIRE ÉTANT DÉPOURVUE DE FERMETÉ,
LE GRAVEUR DOIT EN CORRIGER LA MOLLESSE EN ATTAQUANT LES LUMIÈRES
D'UNE MAIN VIGOUREUSE ET RÉSOLUE,
A MOINS QU'IL N'AIT À RENDRE UN EFFET VAPOREUX.

Le graveur en manière noire procède à l'inverse du graveur en taille-douce et du graveur à l'eau-forte. Ceux-ci distribuent du noir sur une surface blanche; celui-là distribue du blanc sur une surface noire. Les uns emploient le burin ou la pointe pour former des traits et des ombres sur une planche polie qui représente les clairs; l'autre se sert des instruments qu'on appelle *grattoir* et *racloir*, pour ramener des clairs sur une planche chagrinée qui représente les ombres.

Le grainé de la planche sur laquelle opère le graveur en manière noire s'obtient au moyen du *berceau*. C'est un instrument convexe strié comme une râpe fine. On le promène sur le cuivre en lui imprimant un mouvement oscillatoire (en le *berçant*), de façon que la planche, mordue par les dents de la strie, se couvre régulièrement de petites aspérités qui forment le grain dont nous parlons. Si l'on mettait sous la presse une planche préparée de la sorte, on en tirerait une épreuve toute noire, d'un noir égal et velouté. Ce noir uniforme est la base sur laquelle va travailler le graveur.

Après avoir décalqué son dessin, il y pratique les demi-teintes et les clairs, en usant plus ou moins le grain de la planche ou bien en la grattant net avec le racloir. Ces clairs, ces demi-teintes et le noir qui forme la grainure composent l'effet de clair-obscur qu'il s'agit de produire. L'art du graveur consiste donc ici, non pas à graver le cuivre, mais à détruire avec ménagement ce que le berceau y a gravé.

Les Italiens ont appelé la manière noire *mezzo-tinto*, sans doute parce qu'elle donne d'heureuses demi-teintes; les Anglais lui ont conservé ce nom. Horace Walpole attribue l'invention du *mezzo-tinto* au prince palatin Robert de Bavière (Rupert), neveu de Charles I^{er}, le même qui perdit la bataille de Marston-Moor. « Ce prince, dit Walpole (*Anecdotes of painting*), qui s'était retiré à Bruxelles après la mort tragique de son

oncle, étant sorti un jour de bon matin, remarqua une sentinelle, qui, à une certaine distance de son poste, paraissait occupée à frotter son arme. — Que fais-tu là? demanda le prince. Le soldat répondit que la rosée tombée pendant la nuit avait rouillé son fusil, et qu'il était en train de le gratter et de le nettoyer (*scraping and cleaning it*). Le prince, s'approchant et regardant de près, crut voir quelque chose comme une figure empreinte sur le canon, avec d'innombrables petits trous très-rapprochés l'un de l'autre, comme un ouvrage damasquiné sur or ou sur argent, et dont une partie aurait été déjà gravée. On sait ce qu'un officier ordinaire aurait dit en pareil cas. Si c'eût été un officier à la mode, il aurait grondé le pauvre garçon et lui aurait donné un shilling; mais le *génie fécond en ressources* puisa dans ce simple fait la conception du mezzo-tinto. De ce qu'il venait de voir, le prince conclut que l'on pouvait trouver le moyen de produire sur toute une planche de cuivre de fines aspérités qui donneraient sans doute à l'impression une épreuve noire, et qu'en grattant plus ou moins certaines parties on arriverait aisément aux demi-teintes et aux clairs. Il communiqua aussitôt cette idée au peintre Wallerant Vaillant, qui était son pensionnaire, et ensemble ils se mirent aux expériences... »

Tel est le récit de Walpole. Il en résulterait que le neveu de Charles I^{er} aurait inventé la manière noire après la mort de son oncle, conséquemment après l'année 1649; mais l'assertion de l'écrivain anglais est démentie par ce fait qu'en 1643 un officier au service de Hesse-Cassel, Louis de Siegen, avait publié un portrait en buste de la landgravine Amélie-Élisabeth, gravé en mezzo-tinto. M. Léon de Laborde a parfaitement établi (*De la Gravure en manière noire*), par le témoignage du prince Rupert lui-même et par la correspondance de Siegen, que ce dernier était bien incontestablement (dès 1642), l'inventeur de la manière noire et l'auteur de la première gravure en ce genre. Toutefois, si le prince palatin ne fut pas l'inventeur de cette nouvelle manière de graver, on peut dire qu'à peine inventée elle fut portée par lui à sa perfection dans l'estampe qui représente un bourreau tenant la tête de saint Jean, d'après Ribera. En regardant cette magnifique pièce sur une belle épreuve comme celle qui est exposée au Cabinet des estampes de Paris, on peut voir jusqu'où va la manière noire quand la main d'un maître vient en corriger la mollesse et racheter ce qu'elle a de naturellement cotonneux, par la façon hardie dont il fait revivre les lumières, par la brusquerie de la transition et l'intrépidité du grattoir. Ainsi traitée, la manière noire devient comme une peinture, parce qu'à la tranquillité que produisent des ombres larges et bien liées elle ajoute les touches

libres et vives, les mâles rehauts qui n'appartiennent qu'aux peintres. Ces beaux effets, le graveur au burin n'y saurait atteindre facilement, parce que sa main ne fouille dans le métal que les noirs et se contente d'y ménager les clairs, au lieu de les appliquer résolument, comme on peut le faire en mezzotinto par un coup de grattoir énergique et sec. En d'autres termes, les blancs de la taille-douce sont négatifs, et l'énergie ne peut être que dans les ombres; en manière noire, l'énergie peut se trouver aussi bien dans la touche des lumières racclées au vif que dans les ombres dont la douceur peut être au besoin renforcée par l'eau-forte.

Avec les qualités qui lui sont propres, le mezzotinto est plus convenable que toutes les autres gravures pour représenter les fantômes, les enchantements, les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'un flambeau, du feu, tous les drames d'un incendie, tous les effets de nuit.

Gérard de Lairese dit de ce procédé que c'est aussi le plus propre à rendre les plantes, les fruits, les fleurs, les vases d'or, d'argent ou de cristal, les armures. Cette fois le docte peintre nous paraît tomber dans l'erreur, et dans une erreur bien peu concevable chez un artiste qui a pratiqué lui-même avec talent la manière noire. Les armures, les vases précieux, les cristaux, les fruits, les fleurs, tous ces objets qui se distinguent par la riche variété de leurs substances et de leurs colorations, et qui présentent des aspects si divers, ils sont exprimés avec plus de bonheur par le burin que par la manière noire. Nous avons vu que la gravure classique avait inventé mille variations ingénieuses pour caractériser tous les objets par la coupe du cuivre : les corps métalliques et reflétés aussi bien que la surface satinée d'une fleur ou sa tige épineuse, le coton d'une pêche aussi bien que la coque raboteuse d'une noix ou le zeste d'un citron. Réduite à ses ressources, la manière noire, fût-elle maniée par un maître comme Richard Earlom, n'aura qu'un seul grain pour exprimer tant de surfaces différentes, et elle ne les reproduira qu'avec une mollesse uniforme.

Un autre défaut inhérent à ce genre de gravure, c'est de s'user promptement à l'impression. Les Anglais, qui l'ont pratiqué de préférence et y ont excellé, les Anglais avouent eux-mêmes que l'on n'obtient guère au delà de cent bonnes épreuves d'une planche gravée en mezzotinto, les frottements de la main et de la presse ayant bien vite émoussé la grainure qui est à la surface du cuivre. « Cependant, » dit William Gilpin (*Essay on prints*), si on répare constamment la planche, elle « fournira quatre ou cinq cents épreuves d'une force tolérable. Les « meilleures impressions ne sont pas les premières, — celles-ci sont trop

« noires et trop dures, — elles se placent entre la quarantième et la « soixantième : les barbes sont alors adoucies, et il leur reste pourtant « encore suffisamment de force ¹. »

En France, la manière noire n'a jamais passionné les artistes ni le public. Cela tient à ce que notre école de peinture, rarement entraînée par l'imagination, n'a point donné dans les fantaisies sombres, dans les effets rembranesques. Avant l'apparition du romantisme, notre art n'eût jamais vu éclore rien de semblable aux inventions bibliques et fantasmagoriques de Martinn, à ces féeries théâtrales, qui, au fond peu sérieuses, empruntent pourtant de la gravure en manière noire une certaine poésie vague et impressionnante comme celle des songes. La précision du burin, l'esprit de l'eau-forte, convenaient mieux au caractère de l'art français. L'Angleterre est à peu près la seule nation qui ait su tirer parti des procédés du mezzo-tinto, et ce sont ses graveurs qui ont illustré cette manière. Les maîtres les plus renommés en ce genre, après le prince Robert, ont été Abraham Blooteling, Georges White, qui le premier imagina de combiner la manière noire avec l'eau-forte; John Smith, Mac Ardell, Valentin Green, qui ont mis en lumière de superbes portraits de Rembrandt; Richard Earlom, si habile à rendre les délicieux bouquets de Van Huysum; et enfin Reynolds, qui a gravé le *Naufrage de la Méduse* d'après Géricault.

En somme, si la manière noire n'imité pas bien les corps solides et durs, en revanche, elle est un élément précieux pour l'imitation des riches tentures, des satins, des velours et aussi de la chair. Par le fondu de ses ombres, par l'union de leurs masses, par ses demi-teintes estompées, elle s'adapte à merveille aux compositions fantastiques d'un Léonard Bramer, d'un Rembrandt, aux scènes de nuit comme les entendaient Schalken et Gérard Dov, et aux effets de lune tels qu'aimait à les peindre le mélancolique Elzheimer.

4. Aujourd'hui, grâce aux découvertes de la science, le métal du graveur peut être préservé de l'usure par les procédés de l'*aciérage*, qui consistent à recouvrir les planches gravées sur cuivre, et même sur acier, d'une nouvelle couche métallique, au moyen de la galvanoplastie; opération qui permet de tirer environ mille épreuves d'une égale pureté, et qui peut se recommencer, si l'on a besoin d'un tirage à plus grand nombre.

GRAVURE EN BOIS.

LA GRAVURE EN BOIS, N'ÉTANT PAS SUSCEPTIBLE
DE PRODUIRE LES NUANCES DÉLICATES DE LA TAILLE-DOUCE,
DOIT S'ATTACHER DE PRÉFÉRENCE
A DES TRAVAUX SOBRES QUI, PAR LE LACONISME
DE LEUR EXPRESSION,
PRÊTENT DE LA GRANDEUR MÊME AUX PLUS PETITS OUVRAGES.



Ce n'est pas au graveur, c'est au dessinateur sur bois que s'adresse le principe que nous venons d'énoncer. Quel est, en effet, le rôle du xylographe ? Il lui est enjoint de respecter scrupuleusement le dessin qu'on lui a tracé sur une planche de bois, et de creuser plus ou moins profondément tout ce qui n'est pas ce dessin même. Autrefois la gravure en bois s'appelait gravure *en taille d'épargne*, et ce mot exprimait fort bien l'opération qui consiste à *épargner* tous les traits dont

se compose l'image qu'il s'agit de mettre en relief.

Il semble qu'une telle besogne ne laisse au graveur aucune liberté d'interprétation, et qu'il doive se résigner à une obéissance toute passive. Cependant sa tâche n'est point purement mécanique. Pour obéir au sentiment d'un autre, surtout dans des ouvrages d'une ténuité souvent exquise, il faut avoir soi-même la faculté de sentir. Partout où l'homme met sa main, il est difficile qu'on ne reconnaisse pas la trace de son esprit. Cela est si vrai que le même dessin peut devenir onctueux ou sec, coloré ou pâle selon que l'échoppe du graveur l'aura évidé discrètement ou rigoureusement, selon qu'il l'aura plus ou moins épargné. Je veux dire qu'en taillant le bois pour mettre chaque trait du dessinateur en saillie entre deux fossés, le graveur a pu entreprendre quelque peu sur les bords du trait, et, ne l'eût-il entamé que d'une épaisseur beaucoup moindre que celle d'un cheveu, cela suffirait pour donner un aspect triste, aride et froid au dessin le plus chaleureux et le plus nourri.

Il y a donc place pour une certaine part de sentiment dans le fait du graveur en bois, même lorsqu'on lui a tout indiqué, tout précisé. A plus forte raison peut-il devenir artiste quand le dessinateur lui a laissé le choix des travaux, car il arrive quelquefois que le dessin livré au graveur est fait par un peintre qui, n'ayant pas su tracer taille par taille les formes de sa pensée, ou n'ayant pas voulu en prendre la peine, s'est borné à l'exprimer en masse, dans une composition estompée, mise à l'effet. La conduite du travail est alors abandonnée au graveur. C'est à lui de rendre le clair-obscur par telle coupe qui lui paraît plus expressive que telle autre ; c'est à lui de calculer la largeur de ses tailles, de les tenir simples ou croisées, de leur faire suivre les évolutions indicatives de l'objet représenté, enfin d'amincir, de trembler, d'interrompre ses traits ou de les terminer par des points de plus en plus légers, à mesure qu'il s'éloigne du premier plan ou qu'il s'approche de la lumière. En pareil cas, le graveur en bois devient un artiste au même titre que le graveur en taille-douce.

Si l'on jette un coup d'œil sur les plus anciennes estampes, on y voit que le dessin sur bois était encore grossier et barbare, mais, dans la rudesse de ses travaux sommaires, il était sur le chemin de la grandeur et du vrai style que demande la gravure en bois. Déjà dans les premiers livres xylographiques, tels que la *Bible des pauvres* et l'*Histoire de la Vierge*, on remarque une naïveté qui n'est pas sans attrait et un sentiment vif de la réalité, joint à un esprit subtil et mystique ; on y reconnaît en un mot l'influence de Van Eyck. La pensée du maître se traduit par une simplicité de moyens qui, toute rudimentaire qu'elle est, n'arrive pas moins à un commencement d'expression. Ces livres pourtant furent imprimés avant l'année 1454, du moins suivant le dire d'un écrivain fort compétent, M. Firmin Didot (*Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*), et ce qui vient à l'appui de son opinion, c'est que ces ouvrages sont des livres dits proprement *xylographiques*. On entend par ce mot, dans son acception restreinte, des livres où les images et le texte étaient gravés souvent d'une seule pièce, sur la même planche, et dont l'impression en tous cas se faisait à la brosse ; livres qui ont dû conséquemment précéder l'imprimerie à la presse, dont le premier monument (les *Lettres d'indulgence*) date de 1454.

Quand vient Albert Dürer, la gravure en bois s'élève tout à coup dans les œuvres de ce grand homme et touche à la perfection sans sortir toutefois de ses conditions primitives de simplicité. Tracés avec largeur et décision, les dessins de Dürer nous enseignent la manière concise et mâle dont il faut s'exprimer dans ce genre de travail. Lui dont le burin était

si précieux quand il coupait le cuivre, et qui se plaisait aux détails les plus délicats de la gravure en taille-douce, il savait se transformer quand il dessinait sur des planches de bois, et renonçant alors aux demi-teintes secondaires, aux menus détails, aux fines transitions, il composait et voyait en grand; il distribuait de larges lumières, il visait à un effet débrouillé, imposant, conçu pour être saisi de loin, et pour s'imprimer fortement dans la mémoire.

Les estampes fantastiques et terribles de l'*Apocalypse*, les cent trente-cinq planches où se déroule si magnifiquement la marche triomphale de l'empereur Maximilien; les deux suites qui représentent la Passion de Jésus-Christ et cette *Vie de la Vierge* où la grâce des costumes, la douceur des visages et même leur délicatesse se concilient avec la sobriété du travail, enfin les grands bois qui furent commandés par l'empereur Maximilien à Burgmair et à Schaufelein, sont et resteront des spécimens de l'art magistral appliqué à la xylographie. — Mais ces estampes, d'une dimension extraordinaire, souvent colossale, ne pouvaient être que rarement employées, n'étant propres qu'à orner les parois d'un vestibule, les murs d'une galerie ou d'un palais. La gravure en bois paraissait convenir surtout à l'illustration des livres : ce fut un autre grand peintre, Holbein, qui en donna des modèles admirables, des modèles qu'on n'a pas encore dépassés.

Dans des cadres plus petits que la paume de la main, quelquefois même réduits à vingt-deux millimètres, il s'agissait d'introduire des tableaux, tantôt historiques, tantôt familiers, tantôt s'élevant à la hauteur d'un symbolisme tragique ou aimable; je dis de véritables tableaux avec leurs architectures, leurs paysages, leurs fonds, leurs lointains, leurs accessoires. La même feuille de papier allait contenir les idées d'un esprit éminent et les œuvres d'un artiste supérieur. Les *Dialogues* de Lucien, les *Adagia* d'Érasme, l'*Utopie* de Thomas Morus, les *Histoires* de Polydore, Virgile, les *Traités* de saint Augustin, les *Épîtres* de saint Paul, la Bible, sont décorés de frontispices magnifiques où figurent les personnages de l'antiquité païenne et ceux de l'Écriture : les dieux, les sages, les héros, les femmes fortes, Hercule et Cerbère, Apollon poursuivant le laurier-rose, Salomon, Socrate, Pythagore, Curtius se précipitant dans le gouffre, Scévola tenant sa main dans le brasier, Judith qui tue, Lucrèce qui se poignarde, Cléopâtre qui meurt. Des sphinx, des sirènes, des satyres, une troupe de tritons et d'enfants conduisant le triomphe de Neptune, une bande de paysans poursuivant un renard qui a pris une oie, un essaim d'amours qui jouent avec des guirlandes ou avec des masques, encadrent ces frontispices qui préparent l'esprit à la lecture et



ESTAMPE DE LA VIE DE LA VIERGE, GRAVURE EN BOIS PAR ALBERT DURER.

l'y invitent en donnant déjà un corps à la pensée, en faisant voir l'invisible. Quelquefois l'encadrement du titre devient un arc triomphal sous lequel, par exemple, la figure en pied d'Érasme, se dresse, en effigie statuaire, comme une apothéose.

A peine le lecteur a-t-il franchi le seuil de la première page, que son regard est arrêté par des images singulières, parfois chimériques. Les froides lettres de l'alphabet, qui doivent commencer les divers chapitres du livre, s'embellissent d'arabesques, fleurissent en jardins, s'animent en figures et se remuent. Sans sortir des dimensions microscopiques d'une lettre, Holbein a su représenter le drame de la mort, vingt-quatre fois répété.

« Dans les sujets infiniment petits de ses alphabets, dit M. Renouvier, il semble que l'étrécissement du champ n'a fait qu'aiguillonner l'artiste, tant il y montre de mouvement et d'expression. Voyez dans l'Y de l'alphabet des morts, ce squelette enjambant un berceau d'un mouvement superbe, soulevant des deux mains, et comme pour le faire jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a vingt-deux millimètres carrés; mais donnez un bloc de deux mètres à Michel-Ange, et il ne s'y montrera ni plus grand ni plus terrible. »

Après avoir exercé sa verve sur ce thème funèbre qui avait alimenté les terreurs du moyen âge, Holbein l'a repris dans ses fameuses estampes de la *Danse des morts*, qui sont avec les Figures de la Bible (*Icones Veteris Testamenti*), les chefs-d'œuvre de la gravure en bois. Nous l'avons dit dans l'*Histoire des peintres* : rien de plus émouvant, de plus vivant que ces images, toujours variées et toujours semblables, de la Mort triomphante. On pénètre avec elle, d'abord dans le paradis terrestre, où elle débute par le péché originel, mort morale du genre humain, ensuite dans les intérieurs les plus divers : dans le laboratoire de l'alchimiste, dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare, dans l'alcôve d'une duchesse que réveille, pour un autre sommeil, l'archet de la Mort. De cette manière la tragédie se familiarise en tableaux de genre et par cela même s'empare mieux du lecteur, le serre de plus près. Chose remarquable, la plupart des figures que la Mort vient surprendre se résignent à leur sort, je dis la plupart. En effet, le capitaine se défend encore pied à pied par un reste d'habitude. On voit aussi résister le moine mendiant, le prince vêtu d'hermine et l'abbesse et l'abbé. Celui-ci, repu et replet, Vitellius du cloître, repousse la Mort, qui, dansant et ricanant, s'est coiffée de la mitre abbatiale et porte sur l'épaule la crosse du moribond.

Un trait saillant dans cette suite de compositions gravées, c'est le



Corporis effigiem si quis non uidit Erasmi,
Hanc scite ad uim pictae tabella dabit.

caractère malin, ironique, souvent même facétieux, imprimé à la Mort. Ici, elle frappe de ses baguettes sur le tambour de basque, précédant la marche de deux époux ; là, elle prend le rôle d'une chambrière et passe au cou d'une jolie comtesse un collier d'ossements. Plus loin, elle arrête le mercier chargé de sa hotte, ou elle fait l'espièglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend les indulgences. Sinistre en ses déguisements carnavalesques, tantôt elle revêt l'accoutrement de la Folie pour



ADAM TRAVAILLANT A LA TERRE.



LE MERCIER.

Estampes de la Danse des morts de Holbein.

entraîner une reine ; tantôt, convive inattendue, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François I^{er}. Tantôt elle a mis l'étole du diacre pour interrompre le sermon d'un frère prêcheur ; tantôt elle a pris le costume du sacristain, avec la sonnette et la lanterne, pour mener le convoi d'un prêtre qui allait lui-même porter le viatique à un mourant, ou bien elle a remplacé le chien de l'aveugle, et l'aveugle qui marche à tâtons vers sa tombe tremble encore de faire un faux pas ! Cette fois, la Mort est sérieuse ; elle n'a pas ce rictus qui fait horreur : elle voudrait avoir pitié. Mais que dire de la tristesse résignée du pauvre laboureur qui, poussant devant lui un soc trainé par quatre chevaux, se voit assisté tout à coup par un garçon de charrue qui est la Mort ? Comme elle est touchante, cette petite scène que la nature encadre de ses grâces naïves, et que le soleil éclaire en descendant à l'horizon, derrière le clocher du village !..

Eh bien, tout cela est rendu par des traits qui ne sont jamais croisés ;

tout cela est gravé d'un burin délicat qui est varié dans ses allures, mais toujours élémentaire dans ses moyens, toujours laconique. Les rides de l'œil, les commissures de la bouche, les plis qu'engendre la peur et ceux que la vie a creusés, le caractère des cheveux, l'embonpoint, la maigreur, sont indiqués par une taille juste, décisive, et bien que l'adoucissement des transitions soit incompatible avec la petitesse du cadre, l'expression ne va jamais jusqu'à la grimace. Quant au paysage, aux fonds d'architecture, aux accessoires, le sentiment de la perspective linéaire dans la conduite des hachures et l'indication des distances par l'atténuation des travaux, suffiront pour y jeter un intérêt optique, de sorte que le burin de Holbein, ou plutôt du graveur à ses ordres, paraît tour à tour riche dans les scènes de l'*Empereur* et du *Pape*, étoffé dans l'estampe de la *Comtesse*, ondoyant dans celle du *Paradis*, pittoresque dans celles du *Charretier* et du *Laboureur*.

Une chose manque aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du tympan qui doit transmettre la pression du rouleau sur la planche, on obtient cette pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui, éloignant le rouleau, rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante et conséquemment le ton plus léger.

A l'aide de ces procédés nouveaux qui font de l'imprimeur un artiste auxiliaire, la gravure en bois est maintenant en mesure de produire des merveilles. La France est le pays du monde où ce genre de gravure a le plus servi les intérêts de la pensée par l'ornement des livres. La profession d'imprimeur et celle de libraire-éditeur, qui souvent se confondaient, furent exercées dès le *xv^e* siècle à Lyon, à Paris et dans quelques autres villes, Troyes, Nantes, Rouen, Abbeville, Toulouse, par des hommes de savoir et de goût dont les noms appartiennent maintenant à l'histoire de l'art. Dans le nombre, le lecteur doit connaître Simon Vostre, dont les livres d'heures ont des entourages si curieux; Antoine Vérard, qui employa la xylographie comme un fond destiné à recevoir des miniatures coloriées; Guyot Marchand qui, avant Holbein, imprima des danses macabres, et Geoffroy Tory, qui fut si distingué par l'universalité de ses connaissances et de ses talents.

Ce dernier importa le style italien de la Renaissance dans nos gravures en bois, où n'avaient paru jusqu'alors qu'un archaïsme gothique, ou bien l'esprit gaulois avec son tour familier, sa naïveté ironique et sa malice. Il faut se rappeler aussi les noms des Lyonnais Jean Dupré, Trechsel, Jean de Tournes, Bernard Salomon. Il faut savoir enfin que les marques de ces vieux imprimeurs sont aujourd'hui recherchées comme des œuvres d'art. Au surplus, des artistes français ou italiens de premier ordre, connus ou anonymes, n'ont pas dédaigné d'écrire sur le bois les inventions qui devaient mettre en relief leur science et celle des autres. De même que Titien peignait à grands traits de plume les chefs-d'œuvre que devait tailler Boldrini, de même que Jean de Calcar avait dessiné à Venise de si magnifiques planches pour l'*Anatomie* du célèbre Vésale, de même Jean Goujon illustrait le Vitruve traduit par Jean Martin, tandis que Philibert Delorme et Jean Cousin traçaient d'une main élégante les gravures en bois qui décorent leurs livres d'architecture et de perspective.

Notre siècle a vu reflourir parmi nous la gravure en bois, déjà réhabilitée en France par le *Traité historique* de Papillon, et déjà relevée en Angleterre au siècle dernier. Cette rénovation nous a valu, il y a vingt-cinq ans environ, les gracieuses et tendres vignettes de Tony Johannot, une très-heureuse illustration de *Paul et Virginie*, et ces croquis spirituels de Gigoux qui ouvrent à chaque page du *Gil Blas* une fenêtre sur la vie espagnole, ou, pour dire mieux, sur la vie humaine. Tous ces petits ouvrages, conçus et exécutés selon les lois de la xylographie, semblaient parler au lecteur un langage bref, inachevé, qu'il était chargé de finir. A l'heure où nous écrivons, il n'en est plus de même. Traitant sa planche comme une toile lavée et rehaussée de blanc, le dessinateur se plaît à couvrir le bois de teintes estompées, imitant les couches du lavis ou les profondeurs de la manière noire. On y voit souvent briller le clair au sein de la nuit, *lucem in tenebris*. Mais, forcé de poursuivre le modelé des figures pour les mettre à l'unisson d'un paysage mystérieux ou d'un fond richement meublé et précieusement fini, le graveur est amené à sortir de son domaine et à tenter l'impossible imitation de la taille-douce. Toutefois, ce hardi renversement de l'ancienne méthode a produit certains effets d'une beauté imprévue quand il a fallu interpréter l'*Enfer* du Dante ou dérouler aux yeux du lecteur ces savanes, ces forêts vierges, qui, dans *Atala*, sont mêlées au drame jusqu'à y apparaître comme des personnages muets et passionnés. Trouvant sous leur burin une gamme inconnue de tons variés, d'insaisissables demi-teintes qui servent de transitions plus ou moins rapides entre le velouté d'un noir profond et le brillant pur du

clair, les graveurs de Doré ont rendu à merveille les paysages de l'Amérique, les troupes de buffles traversant le Meschacébé, les pins énormes dont les cadavres renversés servent de pont sur des abîmes, l'aurore se levant sur les Apalaches, et des ciels moirés, diaprés de nuages qui semblent en changer, en remuer l'aspect, soit qu'ils accrochent au passage un rayon de soleil, soit que la lune les frange de sa lumière. Mais là où s'est trahie la faiblesse du système nouveau, c'est dans la représentation des scènes antiques, où l'homme tenait la première place, où l'idée dominait de toute sa hauteur le panthéisme du paysage. On a vu alors l'accessoire devenir le principal, l'encadrement de la pensée dévorer la pensée elle-même, et les acteurs demeurer vaincus par la magnificence du décor.

Mieux vaut donc, pour l'illustration des livres, reprendre les traditions de Holbein, de Calcar, de Jean Goujon, et pour les grandes planches, en revenir aux coupes fières, concises, d'Albert Dürer et de Titien, ou bien au style de ce Christophe Jegher, qui a été le Piranèse de la gravure en bois, et qui, enveloppant d'une taille superbe des formes qui palpitent sur le papier, y a fait vibrer et flamboyer le génie de Rubens.

CHARLES BLANC.

(La fin au prochain numéro.)



PIERRE PUGET

(SUITE ¹)



Le testament va nous apprendre comment Puget disposa de ses biens énumérés dans l'*Inventaire*. Marié deux fois, il n'avait eu qu'un enfant de son premier mariage. C'était François Puget. Celui-ci épousa d'abord une dame Jordanis qui lui donna deux filles, Paule et Madeleine, et un fils, Pierre-Paul Puget. Devenu veuf, il venait d'épouser, en 1691, Geneviève de Mazerat, la même année que son père épousait aussi sa deuxième femme, Madeleine Tambourin. Ainsi, rien n'était simple chez Puget, pas même sa famille. On comprend que le testament d'un pareil homme, en de telles circonstances, ne pouvait pas pécher par excès de simplicité. Il en a fait, au contraire, un chef-d'œuvre de complications.

TESTAMENT.

Au nom de Dieu soit, l'an mil six cents quatre vingt quatorze et le vingt neuf de novembre apres midy, Par devant nous not^{re} royal à Marseille soubsigné fut presant noble Pierre de Puget, sculteur et ingénieur du Roy, originaire de cette ville de Marseille, fils de deffunts noble Simon de Puget et de d^e Marguerite Cauvin, lequel jouissant de ses sens, mémoire et entendement, quoyque gissant au lict malade, a par son présent testament numcupatif recommandé son âme à Dieu ; et en ce qui est de son corps, il veut estre enterré comme chrestien catholique dans la chapelle soubz le titre de Ste Magdeleine, quil fait construire en sa propriété située dans la nouvelle enceinte

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 493 et 308 ; t. XIX, p. 248, 403, et t. XX, p. 235 et 340.

dud. Marseille, au cartier de Fontgate, au cas que lad^e chapelle soit agencée, construite et sacrée lors de sa mort; et au cas qu'elle ne le soit point il veut estre enterré dans l'esglise de l'Observance dudit Marseille au tumbeau de ses auteurs, remettant l'ordre de ses funérailles à la volonté de noble François de Puget son fils, voulant néantmoins qu'elles soient faites le plus modestement qu'il se pourra, Et qu'il soit distribué en augmosne le jour mesme de sa mort vingt livres aux pauvres mandians, laquelle distribution sera faite a la porte de l'esglise ou il sera enterré, et ce par les mains de Ollivier, peintre, son bon amy, auquel a ces fins lesdites vingt livres seront delivrées par ses héritiers, au mesme instant de sa mort; Et venant ledit testateur à la disposition de ses biens, il lègue et fait legs a dame Magdelaine de Tamborin, son expouse, en premier lieu les fruits, interest ou pension pendant sa vie durant de toutes les sommes que led. testateur a et pourra payer pour elle et à sa discharge et dont il pourra estre créancier de sadite expouse lors de sa mort, sans qu'elle puisse estre obligée d'en fere le payement pendant sa vie; en deuxieme lieu l'usage et usufruit pendant la vie de sadite expouse du premier corps¹ de sa maison a la rue de Rome faisant esperon au-devant de la fontaine ou il y a une piramide, lequel premier corps est au-dessus de l'entressol de la boutique, et ce tout autant que ledit corps contient, ensemble d'une cuisine, une chambre et antichambre au dessus dudit corps, le tout sans payer aucun loyer pendant sadite vie, et finalement le fond et propriété du garde-robe fermé qui est maintenant a l'usage de ladite dame de Tamborin avec ses ameublements et autres choses qui s'y trouveront en dedans lors de la mort dudit testateur; ensemble icelluy fait legs à sadite expouse dun liect bois de noyer garni de ses matelas, couvertures et de son garniment, six linseuls², dix cheses, une table a manger, dix huit serviettes, douze essuye mains, six napes, deux chandeliers laton³, deux cuillieres et deux fourchettes d'argent; un chaudron, une bassine cuivre, une table fermée bois de noyer, et de baterie de cuisine suffisamment selon sa qualité, à prendre toutes lesdites choses mobilières sitost après sa mort parmy celles que ledit testateur délaissera et pour en faire par sadite expouse à son plaisir et volonté.

Davantage ledit testateur lègue a André Puget les vergers qu'icelluy aurait vendus au s^r de Chasteau-Follet, et que ledit testateur a retenus par droit linager⁴ suivant les actes receus par M^{es} Bezaudin et Roquemaure pour en jouir par ledit légataire dès la mort dudit testateur quy charge son héritier de payer ce qui pourra estre encore deub du prix desdits vergers lors de son décès, supposé que ledit testateur n'en ait point fait le payement pendant sa vie, lequel payement dudit restant prix sera fait a celluy qui en sera le créancier, et moyenant ledit legs ledit testateur charge ledit légataire de payer annuellement et perpetuellement une pension annuelle de vingt livres, qui commencera a courir de la mort dudit testateur et se payera en fin de chacune année, et ce au recteur de la chapellenie que ledit testateur et ladite dame sa femme ont fondée sous le titre de S^{te} Magdelene par contrac de nous not^e

1. Corps, étage.

2. Linzuoli, draps de lit.

3. Laton, laiton.

4. Sur le *droit linager* et la *trabellianique*, que l'on trouvera plus loin, l'*Intermédiaire* a répondu par des explications complètes, trop longues pour pouvoir être reproduites ici. — Voir le numéro du 10 septembre 1866, page 526.

du dix-huit d'avril mil six cent quatre vingt treise, laquelle fondation ledit testateur approuve, ratifie et confirme par vertu de son présent testament de point en point sellon sa forme et sa teneur, et pour la dotation d'icelle de son chef et outre ce que ladite dame de Tamborin son épouse a estably dans ledit contrac aussi de son chef, ledit testateur veut que ledit Recteur jouisse de la pension desdites vingt livres annuellement et perpétuellement, ensemble de la pension annuelle et perpétuelle de toutes les sommes que ledit testateur a et pourra payer a la descharge de sa femme soit au s^r de la Reynarde ou autres ou mesme de la valeur des réparations que ledit testateur a faites aux biens dotaux d'icelle, dont et du tout il sera créancier de sadite femme lors de sa mort, et à ces fins lesdites sommes capitalles seront placées sur fonds, marchands ou communauté seur et solvable sitost apres la mort de ladite dame de Tamborin qui a l'usufruit d'icelles pendant sadite vie, et ce affin qu'elles puissent produire une pension au denier vingt, laquelle, et les vingt livres de pension, forme la dotation de ladite chapelenie du chef dudit testateur, y compris toutefois ce qu'il aura adsigné dans ledit contrac de fondation de son chef, et à cet effet la pension desdites sommes qui seront placées sera retirée annuellement et perpétuellement par le Recteur de ladite chapelenie qui sera obligé d'employer tout ce qui sera au-dessus de cent vingt livres de rantes et revenus de ladite chapelenie en augmosne au profit des pauvres parans dudit testateur, dont ledit Recteur en fera la distribution, et pour premier Recteur de ladite chapelenie ledit testateur a dès a present nommé Messire Baltasard Guintran pour la desservir pendant sa vie, aux conditions du susdit contrac, conformément auquel le Jus patronal de ladite chapelle apartiendra à l'héritier dudit testateur et ayant cause en sa succession perpétuellement.

Dadavantage ledit testateur lègue a demoiselles Paule et Magdeleine Puget ses petites-filles, filles dudit s^r François Puget, les deux mille cinq cents livres plus ou moins que ledit testateur a du prendre sur l'héritage de deffunte Jane Jourdanis leur mère, pour les avoir payées à sa descharge en acquitement de ses deptes passives pour affranchir le jardin d'icelle situé au teroir du lieu d'Olieules ¹, et pour les réparations qui ont esté faites au mesme jardin, pour estre ladite somme leguee auxdites demoiselles Puget payée par les hoirs de ladite dame Jourdanis au mariage d'icelles, et jusques alors elles en retireront les interest des hoirs de ladite dame Jourdanis a une cote proportionnée a ce que rend ledit jardin sellon la liquidation qui en sera faite, lesquels interest seront payés annuellement et en fin de chacune année a compter de la mort dudit testateur;

D'ailleurs icelluy testateur legue audit s^r François de Puget son fils les fruits et usufruits de tous ses biens et droits, deduits les legs aux termes et formes d'iceux et non compris les fruits légués a sadite épouse, pour en jouir seulement par sondii fils jusqu'à ce que noble Paul de Puget, fils d'icelluy et heritier dudit testateur cy après nommé, ait compleu sa trente-quatrième année sans qu'il soit obligé de donner caution de bien uzer, de quoy ledit testateur le releve, moyenant lequel legs ledit testateur, charge ledit s^r François Puget son fils d'enseigner ou fere aprandre audit Paul Puget l'art de la peinture, et en cas que ledit François Puget ne voulut point prendre ce soing, audit cas le testateur fait legs audit Ollivier de quatre cents livres qui luy seront payées a raison de cent livres par an, et ce des fruits dont il luy sera fait le premier payement lorsque ledit Paul aura atain sa seiziesme année, et il sera en-

1. *Olieules*, Ollioules.

suite continué pareil payement de cent livres à semblables jours des trois années suivantes; moyennant lequel legs desdites quatre cents livres fait audit Ollivier, icelluy sera tenu et obligé de luy fere aprendre et enseigner pendant lesdites quatre années, qui prendront son commencement d'abord après ladite seiziesme année de l'âge dudit Paul Puget, ledit art de peintre et ce qui en dépend, par quelque habile paintre que ledit Ollivier choisira, auquel il payera ce qui sera necessaire pour ledit enseignement desdites quatre cents livres a luy léguées; comme encore il fait legs audit François Puget son fils de dix loüis d'or en fonds pour luy estre payés d'abord après sa mort; et finalement ledit testateur lègue aux enfans que ledit François Puget pourra avoir a l'advenir de legitime mariage le droit de legitime qui pourra leur competer respectivement sur les biens et droits dudit testateur au cas que ledit François Puget prédécéda icelluy, auquel cas ledit legs leur sera payé quand ils pourront le valablement retirer et avec interest jusques alors; tous lesquels legs faits par ledit testateur audit François Puget et à tous sesdits enfans nais et à naistre d'icelluy seront pour tous droits d'institution, succession legitime, suplemen d'icelle et autres quelconques qu'ils pourront avoir, demander et pretandre sur sesdits biens et héritage, les instituant chacun en ce ses heritiers particuliers.

Et en ce qui est du reste et demeurant de tous ses biens et droits meubles et immeubles present et advenir particulièrement mantionnés en l'estat qu'il a fait et signé et qui a esté attaché au precedant testament qu'il a fait pardevant nous notaire le onze septembre dernier, pour éviter les frais d'un invantaire provisionnel, et autres quelconques, ledit s^r Pierre de Puget testateur, de sa certaine sciance, propre mouvement, pleine et libre volonté il en a fait institué créé et de sa propre bouche nommé et appelé pour son héritier universel seul et en tout, a sçavoir ledit Paul Puget son petit-fils pour n'en jouir néantmoins qu'après ledit usufruit de son père finy; et à condition de ne se marier advant l'âge de trante ans, à paine d'estre privé de son heritage au profit de ses substitués, auquel cas il luy fait legs de son droit de légitime tel qui pourroit luy competer par le predécès de son père audit testateur, auquel legs icelluy l'institue son héritier particulier au susdit cas, et néantmoins ladite institution universelle ayant lieu en faveur dudit Paul Puget, ledit testateur veut qu'icelluy ne puisse disposer de son dit bien et héritage quen faveur de ses enfans masles à son choix, option et nomination; ou, en deffaut d'un ou plusieurs de ses enfans masles, en faveur d'un des enfans masles du deffaillant pareillement à son choix, et faute par ledit Paul Puget de fere ledit choix, ledit testateur nomme dès à present l'ainé des enfans masles d'icelluy Paul Puget, et à son deffaut l'aisné des enfans masles dudit enfant ayné de Paul Puget, et à leur deffaut le puisné masle dudit Paul Puget ou l'ainé de ses enfans masle a deffaut de leur père, et ainsi de puisné en puisné ou enfans, le tout au cas du deffaut des aynés ou de leur père, substituant celluy qui se trouvera nommé ou choisy s'il est enfant en premier degré dudit Paul Puget en faveur de ses enfans masles, et en deffaut de masle en faveur de l'enfant masle dudit Paul Puget qui se trouvera l'ainé après la mort dudit choisi ou nommé, et a son deffaut de ses enfans, et d'aisné en puisné et à leur deffaut de leurs enfans masles, ledit testateur fait la mesme substitution graduellement de l'un à l'autre jusques au dernier en cas de mort sans enfans masles, en gardant toujours l'ordre de primogéniture, faisant la mesme substitution aux enfans masles dudit Paul Puget qui recueilliraient et ce en faveur de leurs enfans masles et à iceux successivement, perpétuellement, en cas de décès sans enfans selon ledit ordre, et en cas que la ligne masculine dudit Paul Puget, de ses enfans, petits enfans et autres en degré plus esloi-

gné vint à deffaillir en quelque temps que ce soit, ledit testateur substitue sondit bien et heritage en faveur du puisné masle dudit François Puget qui se trouvera pour lors en estat, et à son deffaut de l'aisné de ses enfans masle, avec pareilles substitutions que dessus en faveur de ses enfans, petits-enfans et autres en degré plus éloigné masle, et daisné en puisné des enfans masles dudit François Puget, il fait la mesme substitution jusques à la fin de la ligne masculine des enfans dudit François Puget et de ses enfans en premier et autres degrés plus éloignés, laquelle fin de ladite ligne masculine arrivant, ledit testateur substitue le plus proche de ses parans portant le nom de Puget qui se trouvera alors en estat pourveu qu'il soit masle, parce qu'il prohibe la ligne féminine de recueillir son hérédité, et pour fere sortir lesdites substitutions leur entier effect, ledit testateur charge celui qui recueillira ladite substitution au dernier degré de l'ordonnance de l'accepter d'abord par acte public et par icelluy de substituer les biens de sadite hoirie en faveur de ses substitués sellon le mesme ordre et soubz les mesmes charges, a paine d'estre privé, et ceux qui se trouveront aussi chargés après luy, de l'effect de ladite substitution au profit de celluy qui est après appelé, lequel sera dans la mesme obligation et charge qui continuera à tous ceux qui recueilleront l'effect desdites substitutions au dernier degré de ladite soubz la mesme paine, comme aussi ledit testateur toujours pour fere sortir lesdites substitutions leur effect, prohibe à ses héritiers et substitués la détraction de la Trabelianique affin que chacun à son esgar rende entièrement ce dont il aura profité de l'héritage dudit testateur à ses substitués, et encores il leur prohibe expressément la vente et aliénation à quelque personne que ce soit, pas mesme a des religieux, de tous ses biens meubles et immeubles, à la réserve seulement des places de maisons que ledit testateur possède a la rue de Rome, des deux places qui restent des costez de sadite chapelle et des places de son clos visant a la place de la porte dite de Nostre-Dame du Mont, et encore des marbres que ledit testateur pourra délaissier, que ledit testateur permet à sesdits héritiers et substitués de vendre et aliéner a condition que les achepteurs ne pourront jamais payer le prix desdites places, si mieux ils n'aiment le placer à leur risque; et a l'esgard de celluy desdits marbres, qu'il sera placé sur commerçant marchand en fond seur et solvable pour pouvoir tous lesdits prix produire leurs pentions a raison du denier vingt, et icelle estre retirée par sondit heritier et autres qu'il apartiendra, Et affin qu'on reconnoisse ladite prohibition de vendre, ledit testateur veut qu'aux despans de sondit héritage ledit Ollivier fasse enchasser à chaque bien compris en ladite prohibition et au lieu le plus visible d'icelluy une pierre de marbre de la longueur de deux pans et demy et deux tiers de pan de largeur et de deux pouces espaisseur, avec cet escriteau gravé à chaque pierre [Fidécimmis à Paul Puget et successeurs], pour désabuser les achepteurs; et quant à toutes ses debtes actives, droits et actions, ledit testateur veut que quant ils pourront estre recouvrés ils soient a mesme temps placés à pention perpétuelle pour la conservation du fidécimmis; au moyen desquels placements sesdits héritiers et substitués ne pourront jamais retirer que les interest ou pentions, et en cas que les débiteurs voulussent s'en libérer encore, ils seront de nouveau placés toujours en pention perpétuelle; Et en cas que lesdites substitutions ayent lieu en faveur des enfans masles du s^r Gaspar Puget son frère ou en faveur de quelque autre parant dudit testateur appelés en plus éloigné degré, en cas que ledit Paul Puget ou ses frères ou leurs enfans et autres descendans d'iceux appelés auparavant delaisissent seulement des filles qui se trouvent exclues des biens dudit testateur par moyen desdites substitutions, audit cas ledit testateur charge celluy qui la recueillira, s'il n'est point engagé dans le mariage,

a prendre pour épouse une des filles dudit Paul Puget et à leur deffaut une de celles de ses frères ou de leurs descendants, quant même elles ne porteront aucune dot, et a ces effects s'ils se rencontroient en degrés prohibés, il les charge de rapporter les dispences nécessaires; et a faute par celluy qui recueillira ladite substitution de vouloir contracter ledit mariage, il le prive de pouvoir la recueillir, chargeant ledit testateur sondit heritier et ses substitués de donner un pain par semaine et un pot de vin au couvent des Religieux mandians qui se trouvera plus proche de sa maison ou il habite, et ce pendant le temps et espace de vingt années a compter de la mort dudit testateur, lequel nomme pour exécuteur de son présent testament le s^r Ollivier qu'il prie de surveiller auxdites prohibitions de vendre et de nommer apres luy telle personne qu'il advisera pour prendre ce soing, moyennant une pension viagere de vingt-deux livres qui sera payée audit Ollivier et apres luy à ladite personne qui sera par luy nommée, dont il leur fait legs annuellement pour les gratifier de leurs paines et soins,

Et parce que ledit testateur recognoist qu'il se peut tirer considérablement du marbre de sa colle appelée Marsilleveiro, il conseille par son présent testament à sondit heritier et substitués de fere une fabrique de marbre dans l'une des places qui luy appartiennent à ladite rue de Rome pour ouvrer ceux qui se tireront de ladite colle, ce qui leur sera très profitable, disant ledit testateur que cest son présent dernier et valable testament numcupatif et disposition finale de tout son bien et héritage, lequel il veut estre ainsi valable, ou s'il ne pouvoit ainsi valoir, qu'il soit valable par codicille, donation a cause de mort et par toute autre voye, droit et coustume que mieux valoir pourra à sortir à effect, cassant, annullant et révoquant ledit testateur tous les autres testaments et autres dernières volontés qu'il peut avoir cy-devant faits de tout le passé jusqu'à présent et particulièrement celluy cy-dessus mentionné, voulant que son présent testament soit le seul valable, gardé et observé de point en point sellon sa forme et teneur, priant et requérant aux fins les témoins soussignés d'en estre memoratifs et nous notaire de luy en donner acte que luy avons concédé pour servir ainsy que de raison. Fait audit Marseille dans la masion dudit testateur sise en sa propriété dans la nouvelle enceinte cartier de Fongate, en presence de François Caravaque sculpteur, Jacques Massetti ouvrier en marbre, Joseph Boyer maistre masson, François Bernard aussy esculpteur, Pierre Feissolle maistre menuisier, Jean-Baptiste Falcou aussi maistre masson et Guillaume Gameau tous dudit Marseille et y résidans, temoins requis et signés avec ledit testateur.

P. PUGET
F. CARAVAQUE
Joan-Baptista FALCHOU
— REYNIER

Jacomo MAZETY
L. BOYE
G. GAMEAU

F. BERNARD
P. FEISSOLLE

Enregistré au greffe 43 a Marseille ce 28 décembre 1694.
Cout six livres.

Le testament de Puget donnerait lieu à de nombreuses remarques. Je me contenterai de relever quelques particularités.

Et d'abord, la prétention à la noblesse : noble Simon, noble Pierre, noble François, noble Paul. Comment se fait-il cependant qu'un homme si prodigue de nobles qualifications n'accorde pas à son frère Gaspard le

moindre petit *de*? Cet oubli suffit pour rendre la prétention suspecte. Elle donna lieu à plusieurs procès dont le résultat importe peu. Aux yeux de l'histoire Puget est Puget et ses œuvres sont ses titres.

En second lieu, la colline de Marsillaveiré. Le prix que Puget paraissait attacher au marbre de cette colline explique un passage du *Voyage littéraire de Provence*, par l'abbé Papon : « Lorsque M. Galland, de l'Académie des inscriptions, arriva dans cette ville, il alla voir Puget dans sa maison de campagne ; il y trouva des colonnes d'un albâtre très-précieux et si transparent que, par le poli qu'il prenait, on voyait à deux doigts d'épaisseur l'agréable variété des couleurs. Puget dit qu'il était le seul qui connût la carrière, quoiqu'elle ne fût pas bien loin de Marseille. Il est fâcheux qu'il ait envié à ses concitoyens le secret d'une découverte aussi utile. » Grosson rappelle le même fait dans son *Almanach de Marseille*, de 1786, en parlant de la grotte Roland : « Il y a lieu de croire, dit-il, que les colonnes d'albâtre dont M. Galand, de l'Académie des inscriptions, dit que le fameux Puget était possesseur, et qu'il se glorifiait d'être le seul qui en connût la carrière, n'étaient que l'albâtre formé par le dépôt de stalactites de cette grotte. » Quoi qu'il en soit de cette conjecture, si François et Paul Puget s'abstinrent d'exploiter la carrière de Marsillaveiré, on peut penser qu'ils eurent pour cela de bonnes raisons. Mais enfin, de ces dires divers il semble résulter que Puget avait découvert dans cette colline un gisement d'albâtre translucide, semblable à l'albâtre oriental ou au marbre onyx d'Algérie.

A propos de la colline de Marsillaveiré, comment oublier une tradition locale qui donne la mesure de la grandeur de Puget aux yeux de ses concitoyens ? On raconte qu'après l'échec de la statue équestre, l'artiste irrité se retira sur une colline voisine de Marsillaveiré, et que là, se démenant à grands coups de marteau, il en sculpta le chauve sommet de façon à représenter un gigantesque profil humain. Que de fois je l'ai vu, ce masque maussade, comme un Titan ~~et~~ dormi, le front dans les nuages ! Ailleurs, en vous montrant des accidents naturels analogues, on dira Napoléon. A Marseille, on dit Puget. Pour l'imagination méridionale, le génie mécontent est resté le héros de cette fable héroïque.

Enfin, il faut remarquer dans le testament les noms propres qui y figurent. Nous connaissons Gaspard Puget, frère aîné de l'auteur du *Milon*. Mais que dire de cet Ollivier, peintre, nommé exécuteur testamentaire et chargé d'enseigner la peinture à Paul Puget ? Serait-ce le père du peintre du prince de Conti, Barthélemy Ollivier, né à Marseille en 1712, auteur de divers sujets peints ou gravés dans le goût de Watteau ? Le nom de l'exécuteur testamentaire se trouve écrit comme une

signature au verso de deux dessins de Puget appartenant à M. de Chennevières et déposés au musée d'Alençon : preuve d'authenticité irrécusable. Le sculpteur François Caravaque, témoin du testament, nous est mieux connu. Achard (*Dictionnaire des hommes illustres de Provence*) mentionne plusieurs artistes de ce nom. Celui-ci me paraît le même qu'un François Caravage qui remporta, en 1673, le deuxième prix de sculpture de l'Académie de Paris. En 1687, il obtint de la communauté de Marseille le prix-fait de trois fontaines sur la place Neuve. Grosson le cite comme l'auteur des trois statues qui décorent le portail de l'église des Récollets. Achard nous apprend encore que l'aîné des Caravaques, bon statuaire, fut nommé directeur des ouvrages de sculpture des galères du roi; inutile d'ajouter qu'il était élève de Puget. Pour moi, je croirais volontiers cette famille d'origine génoise; le nom le dit assez : Caravaque, Caravacca. Le plus ancien, Louis Caravaque, que l'on rencontre à Toulon en 1651, aura été amené de Gênes par Puget en qualité de praticien; son frère Jean l'aura suivi avec ses fils François et Louis, et Puget se sera fait leur patron à Toulon et à Marseille. L'un achète des terrains à bâtir, l'autre sculpte des bénitiers, celui-ci décore l'hôtel de ville de Marseille de quatre bas-reliefs. Lequel des trois avait rapporté de Gênes le secret de cette marqueterie de bois qu'on y exécute encore? Toujours est-il que l'*Inventaire* mentionne un meuble de cette espèce, « un garde-robe figuré de poirier, marqueterie du sieur Caravaque. »

François Bernard, sculpteur, autre témoin du testament, n'a point laissé de trace dans l'histoire, à moins que l'on ne voie en lui le père de ce petit peintre Bernard pour lequel M^{me} de Sévigné sollicitait, en 1733, le brevet de peintre des galères du roi à Marseille. Masetti, ouvrier en marbre, est encore un praticien de Gênes ou de Carrare : il signe Jacomo Mazety. Falcou serait peut-être l'aïeul d'une lignée d'architectes nommés Falque. Les autres témoins sont des maîtres maçons et des maîtres menuisiers, employés sans doute alors à terminer la chapelle de Fongate. Pour son premier testament, Puget avait convoqué quelques personnages importants, messire Charles de Joannis, seigneur de Châteauneuf et de Monfin, maître Estaquier, notaire royal des Martigues, sieur François Aubert, courtier royal, sieur Claude Lafont, bourgeois, son voisin. Pour le second, il s'en tint à ce qu'il avait sous la main, des artistes et des ouvriers comme lui. Le temps pressait. La maladie empirait. La mort arrivait à grands pas.

Trois jours après cet acte important qui fixait ses dernières volontés, Puget mourut, le 2 décembre 1694, à l'âge de soixante et douze ans. La chapelle de Fongate n'était pas encore en état de recevoir ses dépouilles,

François Puget les fit porter dans l'église de l'Observance, et c'est là que fut dressé l'acte de décès.

M. Pierre Puget, âgé d'environ soixante-dix ans, homme excellent en peinture, architecture et sculpture, est mort le 2 décembre 1694, muni des sacremens et a été ensevely aux pères de l'Observance le même jour, present messire Antoine Geoffroy, clerc, et Claude Bevons, accolite.

Signé : GEOFFROY, clerc ; BEVONS ; GEOFFROY, curé.

IX.

Après cette longue étude, qui nous a permis de suivre Puget pas à pas depuis sa naissance jusqu'à sa mort à travers sa vie et à travers ses œuvres, il me paraît superflu de formuler un jugement général sur l'homme et sur l'artiste. Le lecteur prendra ses conclusions lui-même. Les faits parlent assez haut. L'artiste est tout entier dans ses œuvres, l'homme dans les documents.

L'artiste, nous le connaissons sous les aspects multiples de son génie hasardeux. De tout temps on a été prodigue d'éloges envers l'auteur du *Milon*, de l'*Andromède* et du *Diogène*. Puget peintre était resté dans l'ombre. Et cependant, s'il n'avait fait que des tableaux, Puget mériterait encore une place honorable parmi les artistes de l'école française. Dessinateur, sans rivaliser avec Poussin, il est de la famille. Il a plus de nerf que Vouet, plus de distinction que Le Brun. Coloriste, il égale Valentin par la force, il le surpasse par la richesse. Comme la plupart de ses contemporains, il n'a de français que le nom : l'Italie lui a tout donné. Mais ce qui, chez les autres, est impuissance originelle ou habitude d'éducation, n'est chez lui qu'affaire de tempérament. Provençal d'origine, il naissait à moitié italien. Lorsqu'il le devint tout à fait, seul peut-être entre ses compatriotes, il osa compléter Bologne. Élève du Cortone, il ne ferma les yeux ni sur Gênes ni sur Venise, ni sur le Corrège ni sur Van Dyck. Ses qualités d'emprunt se relèvent d'ailleurs par une exécution personnelle qui suffirait à lui faire une originalité. Réunissez le *Portrait* et le *Salvator mundi* du musée de Marseille, le *Sommeil de Jésus* du château Borély, l'*Annonciation* du grand séminaire d'Aix, la *Sainte Famille* de M. de Saporta et la *Sainte Cécile* de M. Malcor, l'auteur de ces tableaux n'est pas un maître, mais à coup sûr c'est un peintre, et un peintre bien trempé.

Toutefois, il faut le reconnaître, devant la palette et la toile le génie de Puget se contient. Il ne prend son vol que devant le ciseau et le

marbre. Alors l'aigle brise sa coquille. L'âme se répand, passionnée, fougueuse, endolorie. Peintre, il traite avec talent des sujets d'une grâce décente que la religion lui fournit. Sculpteur, ce n'est plus le même homme. Il crée le sujet et l'œuvre. Il tire de ses entrailles un trésor de vie dont il anime la matière. Ame inquiète, esprit agité, cœur exalté de compassion, piété attendrie, orgueil dévasté, soif d'opulence et d'apparat, sensibilité fébrile toujours en éveil, il a beau sourire, il souffre, il gémit, il pleure, et, sous ses larmes brûlantes le marbre se creuse, se tord, se pétrir. L'*Hercule*, les *Cariatides*, le *Saint Sébastien*, la *Conception* et les *Vierges* de Gênes, le *Milon*, l'*Andromède*, le *Diogène*, la *Peste de Milan*, rien de tranquille, rien de satisfait, rien d'olympien. La violence dans le repos, la beauté dans la douleur, la passion dans la sainteté, la pâmoison dans l'amour, la rage dans l'agonie, le mouvement dans la mort, le drame, toujours le drame, et toujours la vie dans la matière, une forme sensuelle, une chair frémissante, un souffle qu'on voit, comme on voit le vent sur les blés. Il n'y a plus ici un peintre, ni même un sculpteur. L'homme écrase l'artiste. Marbre, bronze, pierre, bois, argile, tout lui devient un moule où il jette son moi, et dans ce moi l'on sent vibrer l'humanité.

Sa seule fête fut la décoration navale. Devant ces immenses façades de 200 mètres carrés, il devient tout autre. Il s'épanche, il se prodigue, il s'ouvre sans effort, il s'épanouit jusqu'au sourire. Il semble que la résistance du marbre, en le provoquant à une lutte pénible, le tienne sous le joug de la douleur. Le bois des vaisseaux ne lui demande rien, que des ordres. Les ouvriers sont là, prêts à obéir. Une plume est son ciseau. L'art tout entier se prête à ses caprices. Architecture, statuaire, bas-relief, ornement, le maître peut toucher à tout, et il ne s'en fait pas faute. Il assouplit les lignes, il couvre d'un voile d'or les nudités charmantes, il marie les fleurs et les amours, il fait flotter, au gré de la brise de mer, les chevelures, les étouffes et les guirlandes; sa fantaisie évoque les nymphes et les satyres, les tritons et les néréides, toutes les chimères, toutes les gaietés du paganisme; pas un coin du navire qui ne s'anime, qui ne rie, qui ne grimace, qui ne s'illumine d'art et de soleil. C'est la *Reine*, c'est le *Monarque*, c'est le *Soleil Royal*, c'est la *Trompeuse*, c'est la *Bouffonne*. Le poète des larmes a disparu. Le poète du faste trône, heureux et fier, au milieu des magnificences d'une marine vraiment royale.

Architecte, il eût réalisé les mêmes merveilles s'il avait pu bâtir pour un roi. Il ne construisit que pour l'économie. Ses œuvres de pierre paraissent pauvres à côté de ses ouvrages de marbre. Mais ses rêves, ses

projets, ses plans, ses dessins, le montrent aussi large et non moins opulent. Marseille lui doit les belles dispositions de ses rues et le principe d'une décoration sans précédent en France, si ce n'est à Paris. Supposez Puget chargé de bâtir Versailles, il en eût fait quelque chose comme le palais Pitti, une demeure grandiose, un édifice puissant et robuste. Sa *Halle*, sa chapelle de la *Charité*, sa façade des *Chartreux*, ses maisons de Toulon et de Marseille suffiraient pour sauver de l'oubli le nom d'un autre architecte. Mais, surtout, lorsqu'il imagine des monuments de détail, des baldaquins, des autels, des custodes, alors reparait cette profusion de génie décoratif qui est comme le lit naturel de ce fleuve.

Voyez-le maintenant penché sur une feuille de vélin. Un graveur n'y promènerait pas la plume avec plus de netteté et de souplesse. Dessinateur de marines, Puget est encore un artiste à part, sans ressemblance avec le peintre, le sculpteur et l'architecte du même nom. Ses *tempêtes*, ses *combats de galères*, ses *vues de vaisseaux* en rade ou en pleine mer, ont la vigueur, la délicatesse et le piquant de vastes eaux-fortes. Le Louvre en possède plusieurs; mais, au lieu de les exposer, il les garde en portefeuille, comme si ces vélin dessinés par un artiste français ne valaient pas au moins les croquis maritimes du Hollandais Van de Velde!

Parcourez le catalogue de l'œuvre de Puget, vous verrez s'y déployer l'artiste à quatre faces que je me suis efforcé d'étudier. Dans chaque catégorie vous trouverez assez de productions remarquables pour faire honneur à quatre individus différents. Et cependant toutes sont sorties de la même main. Les caractères divers qui les distinguent ne s'expliqueraient pas si l'on ne connaissait la nature intime de l'homme.

L'homme, nous l'avons vu agir. Ce n'est pas seulement en style de notaire que les documents se nomment des actes. Les œuvres reçoivent l'expansion du génie. Les documents gardent l'empreinte de la vie active. Il semble que ces vieux papiers soient comme les pièces dont se composent certains modèles anatomiques. on les enlève feuille à feuille, et chaque feuille enlevée met à découvert un nouveau dessous, un ressort caché, un mystérieux principe d'action, jusqu'à ce que, de découverte en découverte, on arrive à saisir le secret même de la vie, qui est l'âme du système humain. Chez Puget, le système a des complications infinies. Mais d'abord, les souvenirs de De Dieu soulèvent la première couche. Puis, les prix-faits et les quittances laissent à nu quelques boursofflures de l'épiderme. Les lettres des intendants de la marine montrent le muscle saignant. La correspondance des échevins découvre les fibres les plus secrètes du système nerveux. Avec les lettres de Puget lui-même et son *Testament*, la charpente osseuse apparaît. On aperçoit chaque organe à

sa place : le cœur grand, fier et tendre ; peu de fiel, beaucoup de bile ; un cerveau brûlant, et quelque peu brûlé ; des humeurs noires abondantes, opaques ; un sang chaud, généreux, prodigieusement vif et prompt : le reste médiocre : la vie délaissant les grossièretés de la matière pour affluer à ces points délicats où l'ordre physique n'a de valeur que par l'ordre moral, comme l'éponge par le liquide qui la remplit. Un souffle puissant anime toute la machine appuyée sur deux ressorts : le génie et le caractère.

Bougerel a essayé de peindre Puget d'après les papiers domestiques, c'est-à-dire les notes de famille et les souvenirs épars de contemporains vieilliss. Il y a dans le portrait plus d'un trait de complaisance qu'on reconnaîtra à première vue ; il y a aussi de précieux détails, et, en somme, un ensemble d'une grande justesse.

Puget, dit-il, joignoit toujours l'application et l'attention à une pratique exacte : il n'entreprenoit jamais un ouvrage, qu'après avoir long-temps médité son sujet ; il se renfermoit pour y penser très-tranquillement, et pour ne mettre rien dans son ouvrage qui ne fût conforme à la belle nature, au vrai, ou au vraisemblable. On trouvoit tout dans son lieu naturel. Après avoir passé ainsi quelque temps dans une espèce de solitude, et rangé dans son esprit tout son dessein, il le suivoit exactement, comme s'il eût eu un modèle. Pendant qu'il travailloit, il n'aimoit pas à être interrompu, pour ne pas perdre ses idées méditées, et corrigées dans son esprit. Ce qui faisoit dire aux personnes qui alloient chez lui par curiosité, qu'il étoit impraticable, parce qu'il ne vouloit voir personne pendant son travail, pour ne pas dissiper son esprit extrêmement attentif à ce qu'il faisoit. Il aimoit la compagnie hors de ce temps-là : il avoit du goût et de l'amour pour tous les beaux arts ; il ne vouloit rien ignorer : il n'avoit besoin de personne pour ses outils ; c'étoit lui qui les faisoit tous. Il entendoit la musique, il chantoit et touchoit des instruments ; il pinçoit sur-tout très-délicatement le luth. Son esprit étoit solide, et capable de tout. Il étoit bon ami, exempt de cet esprit intéressé, qui ne peut être que la source de la bassesse et de la dissimulation, et d'une sordide complaisance. Il fut d'une droiture que rien ne put ébranler ; l'homme du monde le plus sincère, et le plus ennemi de tout déguisement. Il étoit fidèle à tous ses devoirs envers Dieu, ses tableaux de dévotion, ses fondations, et une infinité d'autres actions sont un assez solide témoignage de ce que j'avance. Ceux qui l'ont fréquenté ont trouvé en lui un véritable ami, un excellent ouvrier, appliqué, infatigable, un homme du meilleur conseil ; toujours disposé à faire honneur à sa famille, à sa patrie, à ses amis par des ouvrages qui ne mourront jamais. Je ne déguiserai pas cependant que tant de vertus et tant de talents étoient mêlés avec quelques défauts ; qu'il étoit extrêmement vif, impatient, brusque, colère : mais ces ombres ne faisoient que relever davantage ses vertus et ses bonnes qualités.

Le témoignage de De Dieu confirme Bougerel : « Ce grand homme estoit voué d'une tres grande vertu, sans aucune ambition de son supreme savoir, mais d'une grande humilité par la crainte de Dieu. » La

vertu, la piété, la crainte de Dieu, j'insiste de nouveau sur ce point, et ce n'est pas dans un intérêt de secte : au dix-septième siècle on n'est pas embarrassé pour trouver de grands esprits chrétiens. Mais c'est qu'en vérité, sans cette haute vertu chrétienne, la moitié du caractère de Puget reste inexplicable. D'une part, il est tout orgueil, tout passion, tout colère; d'autre part, il est tout obéissance et tout soumission. Jamais, ni à l'arsenal de Toulon, ni dans l'affaire de la statue équestre, la violence ne le pousse jusqu'à la révolte. Après s'être bien débattu, il s'arrête. Il accepte la volonté du roi. Sans doute il conservera un petit regain de rancune, il continuera à réclamer pour ses intérêts lésés : l'homme persiste, mais le chrétien s'avoue vaincu et se résigne à sa défaite. Ce n'est pas la disgrâce souriante de Fénelon. C'est, comme dans la tempête de Tibériade, l'apaisement tumultueux des flots sous la main du maître.

Ce qu'une nature aussi contradictoire dut souffrir, on le devine. Puget souffrit toujours, il souffrit partout, et jamais il ne souffrit sans crier. Chose bizarre! Un autre sculpteur, un homme de notre temps, Simart, nous a montré le même spectacle d'une âme d'artiste dévorée par le travail latent de la douleur. Mais Simart souffrait en mélancolique, Puget en rageur. Simart luttait contre le tempérament de son génie, Puget ouvrait la porte au sien. Simart s'abreuvait de ses larmes au milieu d'une gloire combattue par d'affreux malheurs domestiques. Puget avait la gloire et il avait le bonheur. Il s'était fait de ses propres mains une existence riche, enviée, libre et dominante, et il souffrait. On ne peut méconnaître le fait. Seulement, au lieu de l'attribuer aux circonstances ou aux influences extérieures, il ne faut l'attribuer qu'à lui-même. Les grandes natures défient l'action des milieux.

En ce sens, il y a entre la nature de Puget et son génie une étroite connexité. Ses œuvres ne disent pas sa vie, mais elles disent son âme. La plupart des biographes s'y sont trompés. Ils ont accusé Louis XIV, ils ont crié à la misère, ils ont torturé l'histoire pour voir dans Puget un écho des désastres du temps. Erreur! Puget est l'écho de lui-même. On peut le définir d'un mot : un génie plein de soi.

Rappelons-nous qu'il est né sur les bords de la mer. La mer donne à ses riverains quelque chose d'elle-même, la Méditerranée surtout. Bien différente de l'Océan, dont on sent toujours la fougue, la Méditerranée dort le plus souvent au soleil, et sa surface polie sert de miroir au ciel bleu. Vienne un souffle de mistral, une colère subite trouble l'azur de la mer sans troubler l'azur du ciel, gonfle les flots, hérissé la surface de petites vagues mutines. En quelques heures le lac est devenu plus impraticable que l'Océan. Dans toutes les natures méridionales il y a du mis-

tral, il y a de ces tempêtes en plein soleil. Chez Puget, un beau soleil illumine la vie; le génie reflète l'infini divin; mais l'âme, comme l'outre d'Éole, porte en ses flancs un implacable mistral.

Certes, nous voilà loin de la sérénité olympienne de Poussin. Le nom de Poussin appelle la sympathie et défie la critique, car il est le symbole de la raison dans l'art. Puget appelle la critique sur les écarts de son génie, et, par les écarts de son caractère, il tient la sympathie à distance. Cependant, pour la gloire de la France et pour l'honneur de l'art (je ne dis pas pour le salut de l'art), l'un des deux noms vaut l'autre. J'aime à voir leurs bustes voisins veiller sur les destinées de l'art français, comme pour lui prêcher, avec les sévérités de la sagesse, les hardiesses de la passion. La peinture française peut s'inspirer sans danger aux sources tranquilles d'un bon sens idéal. Elle peut être un art de raison. Mais que ferions-nous d'une sculpture rationnelle? Sous l'empire de la civilisation chrétienne, étant donnée l'indifférence ou l'insuffisance plastique du goût français, la sculpture ne semble possible en France qu'à la condition d'être un art de tempérament.

LÉON LAGRANGE.

(Le catalogue au prochain numéro.)



VAN DER MEER DE DELFT

(SUITE ¹.)



'IL était possible de réunir dans une exposition publique tous ses tableaux, van der Meer de Delft monterait vite au premier rang de l'école hollandaise.

Cette « petite » école hollandaise, qui ne dure qu'un siècle, de Mierevelt à van Huysum, qui commence par le portrait du Taciturne et qui finit par un bouquet de fleurs, a le privilège de compter une foule de maîtres égaux entre eux, — parce qu'ils sont différents.

Dans les autres écoles, il y a une hiérarchie. L'école hollandaise est une *panarchie*, si l'on veut permettre de dire ainsi. En Hollande chaque peintre est *maître*, quel que soit le genre dans lequel il accuse sa singularité : Brouwer et les Ostade, Both, Berchem et du Jardin, Paulus Potter, Gerard Doy, Albert Cuyp et van der Neer, van Goien et Wynants, de Heem et Hondecoeter, van der Heyden, Wouwerman, les van de Velde, Ruisdael et Hobbema, Terburg et Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen, et combien d'autres, sont parfaitement maîtres, chacun selon son essence,

1. Voir la dernière livraison, où doivent être rectifiés quelques fautes typographiques : Il faut lire de Winter, au lieu de « de Vinter », Schoonhoven, au lieu de « Schoonhaven », Pommersfelden, au lieu de « Pommerfelden » (p. 320) ; Ruisdael, au lieu de « Ruidael » (p. 329) ; Egdon van der Neer, au lieu de « van der Meer » (p. 323) ; 1666, au lieu de « 1676 » (comme date de publication des *Voyages de Monconys*), gravé dans Lebrun, au lieu de « d'après Lebrun » (p. 324), etc.; page 340, ligne 11, il faut supprimer « son fils ? ». La note de la page 318 doit être transposée à la page 312, car elle concerne le *fac-simile* de la signature de la *Courtisane* de Dresde et non le *fac-simile* de la signature du *portrait de Vermeer* à la galerie du comte Czernin.

tout comme Rembrandt et Frans Hals. Lion, aigle, papillon, chêne, violette, rubis, émeraude, ont titre égal dans la création.

Il faut, s'il vous plaît, que nous acceptions van der Meer de Delft dans cette pléiade des « petits maîtres » hollandais, et comme leur égal. Comme eux, il est naturellement original, et ce qu'il a fait est parfait.

De quoi se compose son œuvre ? D'abord, de scènes familiales, représentant les mœurs de son époque et de son pays ; ensuite, de vues prises dans l'intérieur des villes, simples fragments de rues, parfois un simple portrait de maison ; enfin, de paysages où l'air et la lumière circulent comme dans la nature.

De ses tableaux à figures, nous en connaissons maintenant une vingtaine, qui se classent à côté des tableaux de Metsu, de Terburg, de Pieter de Hooch et de Jan Steen. Mais van der Meer a plus d'accent que Metsu, plus de physionomie que Terburg, plus de distinction que Jan Steen, plus d'étrangeté que Pieter de Hooch. Ayant peint d'abord quelques figures de grandeur naturelle, comme dans la *Courtisane* du musée de Dresde, les figurines de ses petits tableaux ont toujours conservé une certaine tournure délibérée dans leur ingénuité. Le soldat du tableau de M. Double, ainsi qu'on peut le voir dans la superbe eau-forte de M. Jacquemart, a l'air d'un personnage peint par un maître vénitien, ou par Rembrandt. J'ai possédé un moment la *Dévideuse*, qui est retournée en Angleterre, d'où elle était venue. On eût dit un Rembrandt pâle, ou un chef-d'œuvre de Nicolas Maes dans sa grande manière. La *Laitière*, bien que dans la proportion des figurines habituelles à Terburg, est peinte aussi amplement qu'une grande figure de Rembrandt.

Van der Meer affectionnait surtout les figures seules : la *Laitière*, la *Dévideuse*, la *Jeune femme au clavecin* et la *Jeune femme qui se pare*, reproduites en gravure dans la dernière livraison, l'autre *Pianiste* de la galerie de Pommersfelden, la *Liseuse* du musée de Dresde et la *Liseuse* du musée van der Hoop, la *Guitariste* de la collection Cremer, la *Dentellière* de la collection Blokhuyzen, les deux *Géographes* de la galerie Péreire, la *Peseuse de perles* de la collection Casimir Perier, la *Servante qui dort* de la collection Hudtwalcker à Hambourg ; ce tableau, assez particulier dans l'œuvre de Vermeer, je l'ai maintenant, depuis la mort de M. Nicolaus Hudtwalcker père : la figure de femme est entière, assise sur une chaise, au milieu de la cuisine, non loin du foyer. Par extraordinaire, l'intérieur est assez sombre, une faible lumière glissant d'une lucarne haute. Beaucoup d'accessoires, qui rappellent un peu Kalf. La servante elle-même, en caraco rouge, tablier blanc et jupon bleu, rap-

pelle presque Brekelinkam. Je ne sais à quelle date rapporter cette peinture, signée sur un tonneau, du monogramme



Mais que cette femme dort bien ! C'est là une des merveilleuses qualités de Vermeer : justesse de pose et d'expression. Ses personnages sont tout entiers à ce qu'ils font. Comme ses Liseuses sont attentives à leur lecture ! comme sa Dentellière est adroite avec ses petits écheveaux de fil ! comme sa Guitariste joue et chante ! Et regardez la Fillette qui noue son collier devant un miroir ; la gentille mine qu'elle fait, avec son petit nez retroussé et sa bouche mi-ouverte ! Et la Fillette qui rit avec son soldat, et la Coquette de Brunswick qui rit avec son galant ! C'est la vie même. On devine tout de suite le petit drame qu'expriment ces physionomies. La Liseuse du musée van der Hoop est contrariée d'une mauvaise nouvelle : est-ce que son amant lui écrit qu'il part pour les Grandes-Indes ? Dans le tableau de la collection Dufour, il semble entendre la dame dire à sa servante en lui remettant la lettre : — Vous savez... c'est pour ce jeune homme... le blond... Ne vous trompez pas d'adresse.

Souvent, dans Vermeer, comme dans Jan Steen, les accessoires, et particulièrement les tableaux accrochés au mur, sont très-significatifs. Dans une *Jeune malade* de Jan Steen, on voit, au-dessus du lit, l'*Enlèvement des Sabines* : — Heureuses Sabines, d'être enlevées par ces forts Romains ! pense sans doute la belle malade d'amour. Dans la *Peseuse de perles* de Vermeer, le tableau du fond représente le *Jugement dernier* : — Ah ! tu pèses des bijoux ? tu seras pesée et jugée à ton tour ! Dans ma *Jeune femme au clavecin*, la tête se modèle sur un tableau représentant Cupidon qui accourt avec une lettre à la main. — L'amour lui trotte dans la tête. — Bien sûr, il est en route^p pour lui apporter quelque billet doux. Naïvement inquiète, elle espère, elle prélude sur son piano, — en attendant l'amour qui vient.

Tout cela, sans aucune prétention emblématique. Gare cependant à Gérard de Laïresse et à ses mythologiades qui ne sont pas loin ! Cet Amour tout nu, avec son arc en guise de bâton, pourrait bien être de Laïresse. Heureusement, chez Vermeer, on ne découvre ces petites finesses allégoriques qu'après avoir tout compris par l'expression même des personnages. N'est-il pas tout simple qu'il y ait de fiers portraits d'homme dans le boudoir où la Coquette de Brunswick, élégamment costumée en soie à brocheries d'or, boit avec ses riches amoureux ?

La manie des cartes géographiques, je ne sais à quoi l'attribuer. Peut-être Vermeer trouvait-il, tout simplement, que ces grandes pancartes bigarrées faisaient bien contre les murs blêmes frappés de soleil. Les cartes sont d'ailleurs très-communes dans les maisons hollandaises, la Hollande ayant une existence pour ainsi dire cosmique. Il n'y a guère de Hollandais, d'une classe quelconque, qui n'ait voyagé dans *ses* colonies et qui ne soit familier avec la géographie de l'univers. Sur la carte du tableau de la galerie Double, qui porte aussi son inscription *NOVA ET ACCURATA TOTIUS HOLLANDIÆ WESTFRISIÆQ. TOPOGRAPHIA*, sont indiqués, comme sur la carte du tableau de la galerie Czernin, les noms des mers, grand chemin de l'Inde. Peut-être que van der Meer eut souvent le désir d'aller voir la couleur du temps au Japon et à Java? Peut-être qu'il pensait à ces pays ensoleillés, lorsqu'il peignait ses Géographes, la main sur le globe, ou mesurant la distance avec un compas!



La qualité la plus prodigieuse de Vermeer, avant même son instinct physiognomonique, c'est la qualité de la lumière.

Les effets de vive lumière par contraste à de fortes ombres ne sont pas très-difficiles. Pour ma part, je ne suis pas fou des antithèses de Ribera et de Caravaggio, de ces combats entre blanc et noir, qui caractérisent la manière des *tenebrosi*, admirés en Italie au *xvii^e* siècle. Les deux grands maîtres de la lumière sont, à mon avis, et pour des raisons différentes, Velazquez et Rembrandt : celui-ci, qui ménage la dégradation du clair jusqu'à l'obscur et qui illumine même les ténèbres; l'autre, qui épand la pleine lumière sans opposition d'ombres; tous deux incapables, Rembrandt surtout pour les intérieurs, Velazquez surtout pour le plein air; tous deux, — ces naturalistes! — poétisant néanmoins les effets lumineux avec un arbitraire fort éloigné de l'effet naturel.

Prenons Rembrandt et un de ses chefs-d'œuvre, le *Ménage du menuisier* (n° 410, au Louvre). Par la grande fenêtre cintrée, la lumière inonde toute la partie gauche de l'atelier et frappe d'un rayon d'or le sein de la mère nourrice. Comment expliquer qu'il ne fasse pas clair à droite, et qu'on y distingue à peine la haute cheminée avec sa crémaillère et son chaudron? Ouvrez votre fenêtre par un grand soleil et retournez-vous pour voir s'il ne fait pas jour dans le fond de votre chambre. La lumière n'est-elle pas expansive et incompressible? Qu'est-

ce qui arrête le rayon sur la femme assise? La volonté seule de Rembrandt. Sa manière d'éclairer est un artifice, un caprice de son génie. Il lui plaît de maîtriser la lumière, de la concentrer toute vive en un point significatif et de l'éteindre où il suffit qu'on devine les accessoires. Ah! que c'est bien dit : « les jeux de la lumière! » Rembrandt joue avec le soleil. Serait-ce là une critique de Rembrandt, que j'aime par-dessus tous les peintres, justement à cause de ses fantasqueries? Mais non : je cherche seulement à spécifier la faculté particulière à Vermeer pour éclairer sa peinture autrement que Rembrandt et les maîtres les plus affolés du soleil.

Chez Vermeer, la lumière n'est point du tout artificielle : elle est précise et normale comme dans la nature, et telle qu'un physicien scrupuleux peut la désirer. Le rayon qui entre à un bord du cadre transperce l'espace jusqu'à l'autre bord. La lumière semble venir de la peinture même, et les spectateurs naïfs s'imagineraient volontiers que le jour glisse entre la toile et la bordure. Quelqu'un, entrant chez M. Double, où le *Soldat et la fillette qui rit* était exposé sur un chevalet, alla regarder derrière le tableau pour voir d'où venait ce merveilleux rayonnement à la fenêtre ouverte. Aussi les cadres noirs vont-ils très-bien aux tableaux de Vermeer.

Rembrandt est couleur d'or dans les chairs et couleur de marron dans les ombres. Vermeer est dans les lumières couleur d'argent, et dans les ombres couleur de perle.

Dans Vermeer, point de noir. Ni barbouillage, ni escamotage. Il fait clair partout, au revers d'un fauteuil, d'une table ou d'un clavecin, comme auprès de la fenêtre. Seulement, chaque objet a juste sa pénombre et mêle ses reflets aux rayons ambiants. C'est à cette exactitude de la lumière que Vermeer doit encore l'harmonie de son coloris. Dans ses tableaux comme dans la nature, les couleurs antipathiques, par exemple le jaune et le bleu, qu'il affectionne surtout, ne discordent plus. Il fait aller ensemble des tons extrêmement éloignés, passant du mineur le plus tendre jusqu'à la puissance la plus exaltée. L'éclat, l'énergie, la finesse, la variété, l'imprévu, la bizarrerie, je ne sais quoi de rare et d'attrayant, il a tous ces dons des coloristes hardis, pour qui la lumière est une magicienne inépuisable.

Comme peintre de scènes familiales, Vermeer a des égaux. Comme peintre de vues de villes, il est unique. On ne saurait à qui le comparer. Il ne ressemble point à van der Heyden, même lorsqu'il mêle du paysage à l'architecture, par exemple dans la *Vue de Delft* et dans le *Cottage* de la galerie Suermondt. Van der Heyden, d'ailleurs, n'a jamais eu l'audace



to
m

le

de faire un petit morceau de rue vulgaire : il lui faut des quais, des arbres et quelque monument, église ou hôtel de ville. Vermeer se contente d'une *ruelle*, avec une petite percée de ciel entre deux toits. Ce n'est rien, mais c'est exquis. Les artistes ont été bien étonnés devant ma petite *Ruelle* à l'Exposition rétrospective. A gauche, une boutique de boulanger, avec des petits pains sous l'auvent; à droite, un atelier de maréchal ferrant; puis quelques maisonnettes, avec une enseigne de barbier; au carrefour, trois figurines debout; deux hommes et une femme qui porte un coq; des poules picotent sur le pavé en avant. Quelle idée de peindre cela! Ce n'est pas un tableau, — mais c'est de la peinture.

L'œuvre la plus extraordinaire en ce genre est la *Façade de maison* (galerie Six) : une maison d'ouvriers à Delft, vue de face, le toit coupé par la bordure; à peine une petite échappée sur le ciel, au-dessus d'une cour; pour premier plan, les dalles d'une espèce de trottoir devant la porte, où l'on voit une femme assise. Rien qu'un mur, et quelques ouvertures sans la moindre ornementation. Mais quelle couleur!

C'est ce tableau de la galerie Six qui nous sert à authentifier toutes les *Ruelles* de Vermeer, non-seulement par les analogies du ton et de la touche, mais à cause de sa signature :

I. Meer

qui diffère un peu de la signature la plus habituelle sur les tableaux d'intérieur, sur la *Coquette* de Brunswick, sur les *Liscuses*, sur les *Pianistes*, sur la Tête de la galerie d'Arenberg, sur le *Géographe au compas*, sur la *Jeune femme qui se pare*, etc., et qui est

Meer ou Meer

La *Ruelle* de la collection I. J. dtwalcker à Hambourg est signée :

WEER.

Même signature, un peu fruste, sur ma *Ruelle* exposée aux Champs-Élysées.

L'*Intérieur de béguinage*, petite femme coiffée d'un béguin blanc et appuyée sur une demi-porte (voir la gravure en tête du premier article), est signé :

Meer

De ces Ruelles, j'en ai rencontré presque une douzaine. Il y en a une chez M. Ruhl, amateur, à Cologne; une chez M. de Gruyter, marchand, à Amsterdam. Il y en avait une dernièrement chez M. Smith, de Bond Street, le fils de John Smith, etc. Toutes sont très-originales, très-déli-cates et très-harmonieuses. Van der Heyden n'est pas plus minutieux que Vermeer, pas plus attentif au détail; mais il est plus mince et plus sec. Si Vermeer, comme van der Heyden, pique dans un mur toutes les petites pierres, dans un toit toutes les petites tuiles, et çà et là tous les détails microscopiques, la finesse de l'exécution disparaît dans l'ensemble, et chaque objet se perd dans la masse. La lumière, partout épan-due, enveloppe les menus accessoires. L'harmonie est telle, que la couleur, infiniment variée, semble revenir à la monochromie.

On sait, par son Inventaire de 1656, que Rembrandt avait peint aussi « *quelques maisons*. » Je voudrais bien retrouver cette peinture de Rembrandt pour la comparer aux Ruelles de van der Meer.



Pour la série des paysages, nous n'avons plus, jusqu'au bout, la même certitude d'authenticité que pour les Scènes d'intérieur et pour les Ruelles. Nous sommes obligé de consulter les analogies entre les œuvres certaines et les œuvres probables, de procéder du connu à l'inconnu.

Heureusement, nous avons d'abord comme point de comparaison un paysage incontestable: la *Vue de Delft*, du musée de La Haye. Ce tableau, outre sa tradition, qui l'a toujours affirmé van der Meer de Delft, porte le monogramme :

Le V à la base du premier jambag de l'M, comme dans la belle signature entière de la *Courtisane* de Dresde :

Un autre paysage incontestable de Vermeer de Delft est le *Cottage* de la galerie Suermondt, bien qu'il ait été attribué successivement à

Hobbema, à Ruisdael et à Philip Koninck. Sa signature, presque illisible aujourd'hui, laisse deviner seulement des lettres faisant à peu près

MEER.

Mais le devant de la maisonnette précédée d'un trottoir dallé, la petite femme à la porte et les autres figurines ont un rapport évident avec la peinture de la galerie Six : *Façade d'une maison hollandaise*.

Le second tableau de la galerie Suermondt, les *Dunes*, si vivement admiré, ainsi que le *Cottage*, à l'Exposition rétrospective, offre une signature assez différente :

JvMeer

Le J portant une barre, qui a été omise dans le *fac-simile*. Cette signature se rapproche d'ailleurs de celle qui est lisiblement écrite sur le dessin de la *Vue de Delft*, conservé au musée de Francfort, et gravé à l'eau-forte par M. Lalanne (voir la livraison précédente). Le dessin du musée de Francfort étant, sans contestation possible, l'étude de van der Meer de Delft pour son tableau du musée de La Haye, les *Dunes* de la galerie Suermondt sont donc aussi du Delftois. On s'en assure encore par l'analogie des figurines avec celles du *Cottage*, par la qualité du ton, par la valeur des lumières et par divers signes qu'on peut expliquer seulement devant le tableau.

Si ces *Dunes* sont du Delftois, nous ne sommes plus embarrassé pour une douzaine de paysages, qui sont très-certainement du même peintre. M. Suermondt possède encore un autre paysage, *Entrée de forêt*, provenant, ainsi que les *Dunes*, de l'ancienne galerie Weyer, de Cologne, et signé des initiales J. V. M., de même forme à peu près que dans la signature des *Dunes*.


Moi aussi j'en ai eu trois, dont l'un a passé de l'Exposition rétrospective dans la galerie de la grande-duchesse Marie de Russie; petits paysages panoramiques qui rappellent beaucoup Philip Koninck, assez Rembrandt, et parfois Ruisdael, quand il a peint de ces sites planes avec des horizons lointains.

Dans la galerie du comte Czernin à Vienne, autre petit paysage délicieux, avec la signature :

Johannis Smey

assez analogue aux autographes de Vermeer sur le registre de la guilde de Delft.

Dans la galerie de Schleissheim, près Munich, et catalogué comme *Inconnu*, autre petit paysage sablonneux, avec une entrée de forêt et un petit cavalier qui ressemble à celui des *Dunes*. La signature :



diffère encore des précédentes, bien que toutes ces peintures soient assurément du même artiste.

Au musée de Bâle, et sous le nom de Jacob van *Ruisdael*, autre paysage sablonneux, avec entrée de forêt et deux petits cavaliers. Au musée de Brunswick, sous le nom de *Jacob van der Meer*, et avec la signature *I. v. Meer*, encore des dunes, un pays plat et quelques arbres.

A Francfort-sur-Mein, chez M. Brentano, l'heureux possesseur des miniatures de Fouquet, se trouve un paysage qui intrigue tous les connaisseurs, un chef-d'œuvre, présenté dans la collection comme Philip Koninck, après avoir été attribué à Rembrandt par M. Passavant. C'est encore un van der Meer de Delft, toujours si les *Dunes* sont du Delftois. On en trouvera bien d'autres indiqués au catalogue avec un point d'interrogation.

Tous ces paysages sont étonnants comme effet de lumière, très-simples et à la fois extrêmement originaux, très-fins de couleur et d'une harmonie charmante. Il faut bien qu'ils aient de rares qualités, puisqu'on les attribue tantôt à Rembrandt ou à Philip Koninck, tantôt à Hobbema ou à Jacob van Ruisdael.

M. Suermondt et M. Waagen ne doutent point qu'ils soient de notre cher Delftois. M. Cremer hésite et pense au vieux Vermeer de Haarlem. Moi, qui ai le malheur de joindre le scepticisme à la passion, je les crois du même peintre que les Ruelles et que les Scènes d'intérieur, — mais je n'en suis pas absolument sûr. Il ne faut pas d'ailleurs s'effrayer des disparités apparentes dans l'œuvre d'un maître. Qui reconnaîtrait le Rembrandt des *Syndics* dans le Rembrandt de certains portraits sobres et presque secs, peints vers 1630 ? Qui reconnaîtrait le Nicolas Maes de 1655 dans le Maes des portraits amollis et violacés peints vers 1680 ? Si, par chance, les tableaux de Vermeer étaient tous datés, comme le sont en général ceux de Rembrandt et de Maes, on s'expliquerait sans

doute la différence des sujets qu'il peut avoir affectionnés à des époques différentes, et aussi la différence de son exécution sous des influences diverses. Il est certain d'abord que les deux tableaux de la galerie Six, une *Laitière versant du lait* et une *Façade de maison*, et le tableau du musée de La Haye, *Vue de Delft*, trois sujets si différents, sont du Delftois. Il est certain que la *Courtisane* de Dresde, cette peinture fougueuse et empâtée, et la *Jeune femme au clavecin*, cette peinture sobre et presque froide, sont encore de ce « Protée, » de ce « sphinx. » Sur ces tableaux, garantis par leur tradition et leur signature, le moindre doute est impossible. Seulement, la *Vue de Delft* a peut-être été faite chez Fabritius, et la *Laitière* sous l'œil de Rembrandt; la *Courtisane* est de 1656, et la *Pianiste* a probablement été peinte vers 1672. Il n'y a pas tant de divergence entre le *Cottage* et les *Dunes* de la galerie Suermondt qu'entre la *Coquette* de Brunswick et une petite *Ruelle*. Rattachons donc, — jusqu'à nouvelle découverte, — tous les fins paysages signés *J. Vermeer* au Delftois, sauf à le dédoubler plus tard, si quelque document imprévu prouvait qu'ils doivent être restitués au van der Meer de Haarlem. La nomenclature de l'école hollandaise s'enrichirait alors de deux grands artistes ressuscités, au lieu d'un.



Les dessins de van der Meer de Delft sont très-rares, et je n'en connais que deux :

Le dessin de la *Vue de Delft* pour le tableau de La Haye. Vendu 92 florins à la vente de Vos, Amsterdam, 1833, il est présentement au musée de Francfort. On peut juger de son mérite dans l'eau-forte de M. Lalanne.

Le dessin d'après nature d'une jeune fille assise, vue de profil et les bras croisés, en buste, à la sanguine. Vendu 60 florins à la vente Goll van Franckenstein, Amsterdam, 1833, puis 130 florins à la vente Verstolk van Soelen, La Haye, 1847, il vient d'être acheté par M. Suermondt à la vente Leembruggen, Amsterdam, 1866. Cette belle étude, d'après le modèle qui a servi à Vermeer pour la soubrette dans le tableau de la collection Dufour à Marseille, est dessinée grassement, par larges plans. Elle rappelle à la fois Rembrandt, Nicolas Maes et Metsu. Les mains croisées l'une sur l'autre sont merveilleuses de modelé et de raccourci.

Vermeer a travaillé aussi pour les célèbres faïenciers de sa ville

natale, car nous connaissons trois plaques à sujets bleus, exécutées d'après ses peintures ou d'après ses dessins : deux à Paris, chez M. Demmin, qui les a rapportées de Hollande; scènes familières en plein air, avec de petits personnages jouant aux cartes et buvant, auprès d'une maison; la troisième, à La Haye, chez M. Weckerlin, secrétaire de la reine de Hollande; cette plaque ovale, représentant l'*Aumône*, vaut un prix assez élevé; je crois que M. Weckerlin en a refusé 800 fr. M. Demmin, dans son *Traité*, p. 271, suppose que Vermeer aurait fait lui-même directement, sur les plaques préparées pour le feu, ces peintures si fines et si spirituelles. Cependant les personnages sont à l'inverse : ils tiennent de la main gauche le cruchon, la pipe, tandis qu'ils tiennent leurs cartes dans la main droite; ce qui indique sans doute une reproduction par contre-épreuve.

Nous ne savons rien de la famille de Vermeer, ni s'il s'est marié, ni s'il eut des enfants. Qu'est-ce qu'une Catrina van der Meer, qui a peint dans le genre de Netscher, et dont le catalogue Bergeon, Amsterdam, 1783, enregistre un tableau : « Dans une niche, un garçon, tenant une cage, donne à boire à un oiseau » ?

Des imitateurs, il en eut probablement, sans parler d'Ochtervelt, qui tient de lui et de Metsu; ni de Coedyk, qui tient de lui et de Pieter de Hooch.

L'Ochtervelt de la galerie d'Arenberg, — *Intérieur de cuisine*, avec une femme debout, préparant des poissons, et un petit garçon qui la regarde en riant, — on le prendrait pour un van der Meer, à cause du mur pâle sur lequel s'enlèvent les personnages et de la justesse de la lumière. Le tableau attribué à Ochtervelt dans la galerie de lord Wellington à Londres, — une femme, en robe jaune, vue de dos, tenant un papier et chantant, près d'un homme qui l'accompagne sur la guitare, — je le crois même un van der Meer authentique.

Les Coedyk que nous connaissons semblent aussi de très-près aux van der Meer; par exemple, le tableau de la galerie van Loon à Amsterdam, et même la *Boutique de barbier*, ou le *Pansement*, qu'on a vu passer dans la vente Demidoff, Paris, 1863, et qui fit partie du célèbre cabinet Lormier. — Dans la riche galerie Braancamp, il y avait deux Coedyk, dont l'un fut vendu 4,300 florins!

M. van Westrheene, qui a déjà publié une monographie sur Jan Steen, et qui prépare maintenant un travail sur Paulus Potter, vient de découvrir que Jan Steen avait positivement été brasseur à Delft. Van der Meer et Jan Steen étaient presque du même âge, Jan Steen étant né vers 1626. Ils ont dû se fréquenter à Delft et s'estimer, car ils ont bien des

analogies. Qui des deux a influencé l'autre? Lord Hertford, dans sa collection de Manchester-House à Londres, possède un curieux et superbe Jan Steen (?), qui pourrait être un van der Meer, d'autant plus que la signature J. STEEN, en lettres romaines, est fausse : c'est une *Leçon de musique*, sujet particulièrement sympathique à Vermeer. Une jeune fille, assise devant son piano et vue de profil à droite, se détache sur une muraille pâle; elle a une belle jupe citron. En face d'elle, le vieux musicien qui donne la leçon se penche sur le piano, avec un geste animé, pour reprendre quelque faute. La fillette joue mal..., elle pense à l'amour, — aux Amours qui folâtraient au-dessus de sa tête dans un tableau accroché au mur et mi-voilé par un rideau... Tout cela encore ressemble bien à Vermeer!

Pour les *Ruelles*, nous n'avons jamais rien rencontré qui se rattachât à Vermeer; une fois seulement, à la vente Gustav Fincke, à Bamberg, près Nürnberg, il y avait derrière un meuble, dans l'ombre d'une alcôve, un tableau catalogué « Gerhard Berckheiden : *Vue d'une rue dans une ville hollandaise*. » On vendait les objets en place, et j'ai acheté le tableau sans l'avoir vu au grand jour, supposant que je tenais encore une *Ruelle* de Vermeer. C'est Vermeer, à s'y méprendre, même de près; plus faible et plus froid cependant. En étudiant la peinture, j'y ai trouvé une signature très-correcte : I. VREL. Ce nom n'est guère hollandais, ni d'aucune langue. Est-ce une abréviation, une contraction? je ne sais. Toujours la peinture est-elle d'un ancien sectateur de Vermeer, et qui l'imité avec une exactitude scrupuleuse. Sauf ce I. VREL, et sauf le Daniel Vosmaer, dont nous avons cité les Vues de Delft lors de l'explosion de la poudrière en 1654, aucune autre trace d'artistes qui puissent procéder de van der Meer comme peintres de rues et de maisons.

Mais van der Meer a été copié assez souvent par les Hollandais. J'ai vu à Haarlem, chez M. Quarle, et ensuite à Paris, chez M. Meffre, une belle copie du tableau de La Haye, faite, il y a environ cinquante ans, par un peintre nommé Hendricks. Ce Hendricks et un autre artiste nommé Vinkeles ont laissé diverses copies très-habiles de notre maître. A la vente de Vos, Amsterdam, 1833, un dessin de Vinkeles, d'après une peinture de Vermeer : « *Jeune femme près d'une table, avec des mets*, » atteignit 150 florins! Le savant expert d'Amsterdam, feu Brondgeest, aimait aussi à copier van der Meer, et M. de Gruyter, à Amsterdam, possède encore deux beaux dessins de Brondgeest d'après des *Ruelles* de Vermeer, qui doivent être maintenant en Angleterre. On peut voir aussi chez un des directeurs du musée d'Amsterdam, amateur passionné de son école hollandaise, mon digne ami, M. Praetorius, une superbe copie

qu'il a faite lui-même, il y a bien longtemps, de la *Façade de maison*, avant qu'elle fût chez M. Six van Hillegom.

Il resterait à chercher les relations que van der Meer peut avoir eues avec plusieurs paysagistes à qui il ressemble; par exemple, avec Philip Koninck, dont le grand chef-d'œuvre de la galerie du marquis de Westminster, Grosvenor Square, est daté 1655; par exemple, avec Jacob van Ruisdael, dont on voit dans la même galerie un paysage panoramique daté 1647, et qui pourrait bien avoir influencé Vermeer; par exemple, avec Hobbema, dont le premier tableau daté est de 1654. Van der Meer les a sans doute connus à Amsterdam autour de 1655, et il peut les avoir revus plus tard dans les environs de Haarlem, qui était alors, pour les paysagistes hollandais, la contrée d'affection, comme est aujourd'hui, pour les paysagistes français, la forêt de Fontainebleau.

Hélas! il reste surtout à poursuivre les recherches sur la biographie de van der Meer, et à retrouver un certain nombre de ses tableaux qui m'ont échappé jusqu'ici, bien que j'en aie des indications traditionnelles. J'ai fait ce que j'ai pu, *als ich kan*, selon la devise de Jan van Eyck. A présent, j'espère que les chercheurs de tableaux en tous pays auront la chance de découvrir quelques nouvelles peintures de van der Meer, et je leur serai bien reconnaissant s'ils veulent me communiquer leurs découvertes. J'espère surtout que nos amis les Hollandais, chercheurs de vieux papiers, archivistes, critiques, historiens, artistes, amateurs, découvriront de nouveaux documents authentiques qui jettent enfin la lumière sur les francs artistes de leur pays.

W. BÜRGER.

(Le Catalogue de l'œuvre à la prochaine livraison.)



NOTICE

DE

QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX

SOUS LE RAPPORT DE L'ART

XV^e SIÈCLE¹

IV.

PONTIFICAL DIT DE POITIERS OU DE JACQUES JOUVENEL DES URSINS.



'EST à la bibliothèque de la ville de Paris que se conserve aujourd'hui le quatrième ouvrage auquel est consacrée cette notice.

Ce manuscrit compte deux cent vingt-sept feuillets de très-beau et très-fort parchemin vélin, cotés et paraphés, vers 1800, par l'un de ses propriétaires successifs. Hauteur des pages, 0,50 cent.; largeur, 0,34 cent. environ. Il procède par cahiers de huit, dix et douze feuillets, sans chiffre, signature

ni marque de pagination *ancienne* ou contemporaine de l'œuvre. On y

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*. — Mai, t. xx, page 453 et suiv. Août, t. xxi, page 80 et suiv.

trouve seulement quelques réclames, les unes¹ entières, d'autres à demi coupées², par suite de la reliure que ce livre a subie vers 1806.

Il se compose de deux parties complètement distinctes, et qui généralement ont été confondues jusqu'ici. La première, et de beaucoup la plus importante à tous égards, s'étend du feuillet 1 au feuillet 175 inclus; la seconde comprend du feuillet 176 à la fin du volume. La première partie, d'une admirable exécution, a été confectionnée par les ordres du même Jean de Lancastre, duc de Bedford. La seconde partie est un ajouté qui a été fait pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

Après avoir avancé cette proposition et dit la marche générale du manuscrit, nous allons donner maintenant nos preuves et tenter d'éclairer cette question, en passant, comme on dit, de la *synthèse* à l'analyse.

COMPOSITION DU TEXTE.

A la suite de deux feuillets blancs liminaires, le Pontifical débute par une introduction qui s'annonce en ces termes : « *Incipit* ORDO, etc. » En français : « Ici commence l'Ordre, ou Rituel, selon lequel le Pontife doit se préparer à célébrer : d'abord il dit Tierce, etc. » Cette introduction, ou préparation du pontife, se continue jusqu'au feuillet 22. Elle est, relativement, très-simple d'ornementation. Au feuillet suivant (fol. 23), commence, *en belle page*, le Pontifical proprement dit, ou la fonction du *prélat* officiant. Voici la rubrique initiale de l'intitulé :

« Incipiunt benedictiones pontificales, per anni circulum, edite à fratre Johanne de Pecham, Cant. [iæ ou Cantuarensi] archiepiscopo et sacre pagine professore. Dominicâ adventûs Domini. »

« Ici commencent les bénédictions pontificales pour le cours de l'année, mises en lumière (ou composées) par frère Jean de Peckam, archevêque de Cantorbéry et professeur en écriture sainte. Le dimanche de l'Avent de Notre-Seigneur. »

Il s'agit ici de J. de Peckam, docteur en théologie de l'Université d'Oxford, qui occupa le siège de Cantorbéry de 1273 à 1292. Nous sommes donc en pleine liturgie anglaise (1^{er} dimanche de l'Avent), comme dans le bréviaire de Salisbury³.

1. Fol. 40, 48, 50, 56, 66, 82.

2. Par exemple : fol. 90. Les autres réclames ont pu disparaître par la même cause, étant placées plus bas dans la marge du pied.

3. Au surplus, dans toute la chrétienté (du moins occidentale), le cycle annuel de la liturgie commençait à l'Avent. Le caractère *anglais* se prouve par les autres indices que nous signalons et dont la valeur n'échappera pas au lecteur.

Ici commence en même temps la partie la plus ornée; décoration magnifique et pour ainsi dire éclatante. Cette partie, très-ornée, se poursuit d'une manière soutenue, sauf de rares et insignifiantes lacunes ¹, jusqu'au fol. 116, où finissent, avec les Bénédictions, les grandes fonctions pontificales.

Viennent ensuite, fol. 117 et suiv., les *Préfaces*. « Secuntur prefationes dicende per annum et primo in Nativitate Domini (*Noël*) prefatio. » Ces préfaces sont accompagnées de plain-chant, illustrées de lettrines, etc. Mais les grandes histoires deviennent plus rares; le luxe de l'exécution baisse insensiblement. Ces préfaces continuent jusqu'au fol. 134.

Les fol. 135 et 136 se trouvaient vides dans l'œuvre de Bedford ou fonds primitif du manuscrit. Ou bien ils ont été, soit intercalés, soit substitués par J. des Ursins. Les pages en regard : 135 et 136, offrent deux grandes histoires de piété, mais d'une autre main ou de deux autres mains que les précédentes, et bien inférieures. Nous y reviendrons.

Au feuillet suivant (fol. 137), après ce nouveau frontispice, se trouve l'office de la messe, dont le programme ou *Ordo* commence par cette rubrique : « *Sacerdos* ² inclinans se dicat, etc. » La messe finit au fol. 147. Elle est suivie des autres hymnes, antiennes, etc., qui se chantaient aux divers offices, tels que *Magnificat*, *Vêpres*, *Collecte*, *Capitule*, etc.

Toute cette partie (*Vêpres*, etc.) est plus simple encore et moins ornée que la précédente. Aucun signe individuel de propriété, comme blason ou attribut personnel, appartenant au manuscrit primitif, ne s'y rencontre plus. Le dernier emblème de ce genre apparaît en tête des *Préfaces*, au fol. 117 ³. Le *Missel*, toutefois, paraît, sauf l'interpolation signalée, être l'œuvre des mêmes copistes, et continuer d'une manière assez fidèle le livre de Bedford.

Cependant l'office de *sainte Radegonde*, si célèbre à Poitiers, sainte de la famille royale française, patronne spécialement vénérée de Charles VII et de Marie d'Anjou, qui baptisèrent de ce nom l'une de leurs filles, se trouve dans le *Missel*, au fol. 168. Au fol. 173 se voit l'office de *saint Martin*, qui peut donner lieu à des observations analogues. Peut-être, en conséquence, faudrait-il faire remonter au *Missel* la continuation due à J. des Ursins.

1. Fol. 114, page sans rinceau.

2. Le *prêtre*. Il n'est plus question de pontife.

3. La double palme. Nous en reparlerons plus loin.

Au fol. 176, nous sommes, à coup sûr, hors des mains de Bedford; témoin cet intitulé, que nous traduisons du latin : « *Ordo*, suivant lequel, deux fois par an, se tient le synode de Poitiers, à savoir : le jeudi avant l'Ascension de N.-S. et le jeudi de la semaine où se célèbre la Saint-Luc ⁴. »

Au fol. 184, nouvel ajouté écrit d'une lettre plus petite : « In die sancti Andree apostoli officium. » Mais cette dernière continuation est encore de J. des Ursins, car elle comprend (fol. 196) l'office de *saint Hilaire de Poitiers*, et, fol. 200, « l'office de la Saint-Pierre, apôtre en chaire, dans l'église de Poitiers. » Le livre se poursuit ainsi jusqu'au dernier feuillet.

ORNEMENTATION.

Un point très-important dans la décoration de ce manuscrit, tant sous le rapport de l'art que sous le rapport historique, ce sont les signes personnels ou marques de propriété qu'on y observe.

Dans le principe, les armes et les attributs personnels de Bedford se rencontraient pour ainsi dire à toutes les pages, surtout entre les feuillets 23 et 116, qui contiennent les hautes fonctions pontificales. Quant aux armes proprement dites, on ne les voit plus nulle part, tandis que pour ce qui est des attributs, on en retrouve de très-nombreux vestiges. Ce double fait exige que nous en rendions compte.

De tout temps, et encore de nos jours, un fait analogue s'est produit. Rien de plus ordinaire que de voir sur des livres non neufs ou d'occasion les noms des propriétaires successifs, tantôt ajoutés, tantôt substitués les uns aux autres, par voie de surcharge. Ce que nous faisons aujourd'hui encore sur les noms avait lieu jadis à l'égard des blasons, ces symboles allégoriques des noms de famille.

Bedford eut pour successeur, comme propriétaire du Pontifical, J. des Ursins, auquel succéda Raoul du Fou. Le deuxième a partout, et tant qu'il a pu, substitué ses armes au premier, et le troisième au second. Voilà pourquoi les armes de Raoul du Fou se présentent seules *en dessus* partout où ce livre offre un blason, et celles de Jouvenel *en dessous*. Quant à celles de Bedford, elles ont été, non-seulement recouvertes, mais grattées avec tant de soin, que, pour essayer de les retrouver, il

4. « Ordo qualiter bis in anno, id est die Jovis ante Ascensionem Domini et die Jovis in septimanâ in quâ festum beati Luce evenerit, synodus pictaviensis agatur. » L'Ascension, fête mobile qui varie d'avril à mai; la Saint-Luc, 18 octobre. — La ville de Poitiers n'a jamais été soumise à l'autorité de Bedford.

faudrait faire l'*autopsie* de ce livre, et de ses peintures, dignes, telles qu'elles sont, du plus grand respect.

Quant aux attributs, qui désignaient moins précisément la personne, qui font corps, dans le manuscrit primitif, avec l'ornementation courante, et pour ainsi dire de chaque page, force a été de les laisser subsister, non pas en totalité, mais en très-grand nombre.



ANTILOPE (SUPPORT).



LA RACINE DE BEDFORD¹.

Les attributs personnels de Bedford qui subsistent sont : l'Ange, l'Aigle, l'Antilope et la Racine². Les armes d'Anne de Bourgogne étaient certainement jointes aux siennes, car on retrouve les couleurs de cette dame : bleu, blanc, rouge³, et la double palme, avec fruits⁴. On retrouve aussi la devise des deux époux : *A vous entier. — J'en suis content*⁵.

Un nouveau symbole apparaît aussi dans ce manuscrit : c'est un oiseau rare, semblable au faisan doré (peut-être le phénix héraldique⁶ ?), qui prend son essor, et qui semble avoir été ajouté, ou substitué par

1. Les dessins que nous donnons ici-après ont été pris sur le manuscrit avant l'acquisition de 1861, c'est-à-dire avant l'interdiction actuelle. Nous aurions désiré en offrir un plus grand nombre aux lecteurs. Mais des obstacles indépendants de notre volonté ne nous l'ont pas permis. D'autres, sans doute, seront plus favorisés à l'avenir. Il y a lieu d'espérer, en effet, que ces richesses, si précieuses pour les arts, et dans un pays aussi libéral à cet égard que le nôtre, n'ont pas été acquises par une bibliothèque publique, pour être désormais gardées sous le boisseau.

2. Fol. 43, 44, 49, 50, 83, et ainsi de suite.

3. Fol. 101 et *passim*.

4. Fol. 83, 92 à 97, etc., etc.

5. Fol. 86 à 92, etc., etc.

6. Fol. 50 et en suiv.

Bedford, à l'aigle, que nous connaissons. On rencontre enfin, dans le manuscrit primitif, le chiffre des deux époux désignés par leurs noms de baptême, savoir : un Y et un A¹, joints par un lacs d'amour.



CHIFFRE DE JEAN, DUC DE BEDFORD, ET DE LA DUCHESSE ANNE.

Ainsi donc ce manuscrit fut exécuté par les ordres de Bedford, après son premier mariage ; après le livre d'heures, puisque les attributs sont plus développés en nombre ; et avant son second mariage, c'est-à-dire environ de 1424 à 1432. Le style de l'œuvre, les procédés technologiques employés, les modes du costume des personnages, tout concourt à renfermer dans ce petit cercle d'années l'exécution du volume. Nous inclinerions à remonter vers 1424 plutôt qu'à nous rapprocher de 1432, pour fixer la date précise à laquelle l'ouvrage dut être au moins commandé et commencé, si ce n'est confectionné.

Jean, duc de Bedford, fut un prince qu'il est difficile à un historien français d'aimer et de célébrer, mais à qui l'on ne saurait dénier des qualités éminentes. Les Anglais, durant leur domination, prirent peu de souci des arts ; ils ne nous apportèrent, à cet égard, aucun élément utile. Ils n'avaient rien à nous apprendre sous ce rapport, et les vainqueurs, au contraire, furent les écoliers des vaincus. Mais Bedford, grand seigneur

4. L'A signifie Anne, et l'Y nous paraît être une nouvelle *bévue* du peintre parisien du x^e siècle, pour représenter le prénom de *Jean*. Comme *bévue*, nous en avons signalé ci-dessus de moins croyables. Au moyen âge, l'i et le j étaient alternativement voyelles et consonnes ; ils s'employaient absolument l'un pour l'autre. Ainsi le chiffre de Jean devait être I ou J. Dans quelques noms, il est vrai, l'Y a pu, par suite, se substituer non-seulement à l'I voyelle, dont il était l'équivalent (comme dans *Henry* pour *Henri*, etc.), mais même au J consonne. Ainsi Jésus, Jérusalem, Jérôme, ont pu s'écrire : Ihésus, Ihérousaleme, Ihérôme, et même, par conséquent, Yésus, Yérousaleme, Yérôme ; mais *Yehan* pour *Jehan* me paraît être une véritable faute d'orthographe, que nous ajoutons au compte des peintres ou calligraphes.

en tout, avait personnellement le goût des livres, de la pompe et de l'art. Au ^{xv}^e siècle, la dévotion, surtout extérieure et visible, entraînait parmi les actes d'étiquette chez les princes et se mariait étroitement à la politique ¹.

L'habile régent ne manqua pas de caresser par des faveurs, des places et des présents, ces grands établissements religieux de la monarchie, dont le personnel touchait à tous les rouages du gouvernement. A l'église de Notre-Dame, il donna un tableau d'or émaillé, offrant les portraits (depuis longtemps perdus) d'Henri V et de la reine Catherine, et d'autres richesses. A Saint-Denis, Bedford mérita d'être inscrit parmi les bienfaiteurs; il enrichit l'opulente sacristie de cette abbaye, en lui donnant tout un ornement de chœur en chasublerie, ou *chapelle* ².

Les princes français confinaient intimement à l'Église. Le roi était patron, chanoine, et abbé-né de cent fondations pieuses.

Jean, duc de Bedford, au moment de faire accepter Cauchon, évêque de *Beauvais*, par le chapitre de *Rouen* comme juge, pour exercer dans ce dernier diocèse, en poursuivant la Pucelle, commença par se faire nommer lui-même chanoine de Rouen.

Le vendredi saint, 21 avril 1424, Jean de Lancastre, qui était venu, pour cette circonstance, loger au Palais ³, à Paris, montra au peuple, suivant l'usage, les reliques de la Sainte-Chapelle. C'était une prérogative et une fonction qui appartenaient d'antiquité au roi de France. Le duc de Bedford prit ainsi possession, à cet égard, de son office de régent ⁴. La Sainte-Chapelle avait alors pour trésorier, ou premier fonctionnaire, Philippe de Rully, homme considérable, nommé en 1420 par le gouver-

1. Le 49 décembre 1434, G. Parent, marchand pierrier de Paris, livre au régent, en son hôtel de Bourbon (où il habitait avec la duchesse Anne), pour le prix de 40 nobles (la plus forte monnaie d'or anglaise), un chapelet ou patenôtre à signaux d'or et d'ambre musquat alternés, l'un de quatre aunes. Quittance le 23. (Leber, *Collection des meilleures dissertations*, etc. 1838, t. XIX, p. 235.) Dans son testament, qui se conserve aux Archives de la Seine-Inférieure, le régent lègue à l'église où il doit être inhumé « tous ses ornements de chapelle, brodés de *racines* d'or sur velours rouge; le calice garni de pierres fines, dit-il, que j'ai fait faire jadis à Paris, en mon hôtel (royal) des Tournelles, par maître Étienne, alors orfèvre en ce lieu; et une paire de grands encensoirs d'argent que j'ai fait faire récemment à Paris. » (Communication de M. Ch. de Beaurepaire, archiviste de la Seine-Inférieure.)

2. *Histoire de Charles VII*, t. II, p. 327 et suiv. — *Gallia christiana*, t. VII, col. 403-4.

3. Aujourd'hui Palais de justice.

4. *Hist. de Charles VII*, *ibid.*, p. 205. Félibien, *Hist. de Paris*, t. II des *Preuves*, p. 589, 590. Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*. 1790, in-4, p. 171, 277.

nement bourguignon ou anglais. En 1429, il remplaça, par ordre du chancelier, le régent lui-même, et reçut à Paris, de tous les gens d'église, le serment de féauté, que Bedford leur fit renouveler en faveur d'Henri VI¹. Le trésorier, nommé par le roi de France, avait rang d'évêque et de prélat².

Ouvrons maintenant le Pontifical au feuillet 83 v^o, *in festo reliquiarum*. Une merveilleuse peinture nous offre la vue en coupe et nous introduit dans l'intérieur de la Sainte-Chapelle. Voici le chœur, tel que le vaisseau actuel de l'église le conserve encore aujourd'hui sous nos yeux. Voici le banc du roi, celui de la reine. Voici l'ambon ou jubé. Sur l'autel, sont exposées les châsses et monstrances, comme on les voit dans la planche, gravée en 1789, qui accompagne l'ouvrage de Morand, historien de la Sainte-Chapelle³.

Au pied de l'autel, à gauche, un prince laïque est à genoux, *priant*, attitude des donateurs et possesseurs. En face de lui, on remarque un groupe de deux chanoines⁴. L'un d'eux regarde le *priant* et reçoit en même temps un *livre* que son confrère lui remet (au nom de ce priant?). D'autres livres, d'ailleurs, figurent parmi les meubles précieux du sanctuaire. La tête du personnage représenté à genoux est d'une finesse et d'une ténuité si exigüe, qu'il est bien malaisé de la conférer avec les portraits authentiques et connus de Bedford. Il nous semble difficile, cependant, de ne pas voir, dans cette exquise miniature, une nouvelle effigie de ce même prince.

Ces circonstances nous induisent à penser que le Pontifical en question fut confectionné, soit pour servir aux dévotions du régent lorsqu'il assistait aux offices de la Sainte-Chapelle, soit à titre de don, offert par ce prince, à Philippe de Rully⁵. Divers indices, qui trouveront leur place plus loin, viennent à l'appui de cette dernière interprétation.

L'effigie que nous croyons être celle de Bedford nous conduit à parler des autres figures d'hommes, ou portraits, que renferme le pontifical.

1. Philippe de Rully, seigneur de Plessis-Gassot (Seine-et-Oise), mourut en 1440. Il fut inhumé dans la chapelle basse, où se voit encore sa pierre tumulaire effigée. Guilhaemy et Cailliat, *la Sainte-Chapelle de Paris*. 1857, in-fol., feuillet 2.

2. En 1365, le roi fixe à 1000 livres par an de revenu l'émolument du trésorier de la Sainte-Chapelle; plus de 40,000 francs de notre monnaie. Manuscrit Gaignières 493, (titres originaux de la Sainte-Chapelle), fol. 20.

3. Morand, planche de la page 40. *Histoire et description de la Sainte-Chapelle*, par MM. Decloux et Doury; Paris, 1857, in-fol., planches 21 et 22.

4. Pierre Cauchon et les plus grands personnages étaient chanoines de la Sainte-Chapelle.

5. Ces deux usages ont pu et dû se combiner durant la vie du régent.

Trois images de ce genre fixent, en compulsant ce beau livre, l'attention de l'observateur.

La première est placée au bas du feuillet 23, à gauche, au frontispice des Bénédictions pontificales. Les armes et emblèmes de Bedford décoraient, primitivement, avec un grand éclat, cette page inaugurale. Un compartiment d'architecture interrompt le rinceau de l'encadrement et paraît toutefois contemporain de l'œuvre primitive. Là, dans un intérieur d'oratoire, est placé un clerc régulier, coiffé de la couronne de cheveux monastique et vêtu d'une robe de prélat bleue. Il est à genoux et priant. Cette figure, dans notre opinion, représente, non pas un contemporain du peintre, mais *Frère Jean de Peckam, archevêque de Cantorbéry*, en habit d'oratoire. Ce portrait, en effet, ne peut convenir, par le costume, ni à Bedford, ni à Rully, ni à J. des Ursins. Il convient de tout point, au contraire, si je ne m'abuse, à Peckam, dont le nom et la commémoration, à titre d'auteur, figurent sur cette même page, au-dessus de ladite effigie.

La seconde image individualisée est celle du feuillet 83, où nous croyons reconnaître Bedford.

La troisième se voit au bas du feuillet 135 ; mais, comme nous l'avons fait comprendre, cette page n'appartient pas au véritable fonds du Pontifical. Il nous semble plus convenable, pour en traiter, de le faire lorsque nous parlerons spécialement de J. des Ursins.

On trouve çà et là, dans ce même livre, de nombreuses figures de personnages, étudiées sur nature et très-individuelles. Les bibliophiles et amateurs distingués qui ont possédé ou décrit ce Pontifical ont cherché à identifier quelques-unes de ces têtes à J. des Ursins, et à proclamer en ces figures des portraits de ce prélat. C'est là évidemment une erreur, du moins quant au maître ou peintres primitifs, puisque ce livre est l'œuvre de Bedford et non de l'évêque de Poitiers. Quant à nous, il nous semble périlleux d'étendre ces identifications hors des trois attributions que nous venons d'indiquer.

Ce serait ici le moment d'aborder à fond la partie d'art et d'en rendre un compte satisfaisant au lecteur. Mais que saurions-nous faire pour y réussir ? Le temps et le talent nous manquent également. Bien peu de plumes sont capables de rendre, avec des mots, ces jouissances si vives et ces pénétrantes impressions que vous transmet directement la contemplation réelle des productions artistiques. Ici, la perfection de l'œuvre, *en certaines parties*, est de celles qui défient, à notre sens, l'expression littéraire. Nous disons *en certaines parties*, car nous ne voulons pas accepter, pour notre compte, la solidarité de certains enthousiasmes,

complaisants et imperturbables, qui s'ébahissent à point nommé, partout et toujours, même devant des *lapsus*, des fautes, des impuissances et des misères. L'art du moyen âge en est là, quoi qu'on puisse dire. C'est en lui surtout qu'il faut *distinguer*. Dans le Pontifical de Bedford le sublime coudoie l'extrême... *naïf*, pour ne pas employer de qualification moins réservée. Nous allons tout d'abord en citer un exemple :

Au feuillet 87 v°, *in die sancti Laurentii*, l'artiste a représenté le martyr de saint Laurent. Le saint est étendu sur le gril. Il tient une banderole où se lit le discours suivant, que le martyr adresse à son bourreau :

Je suy rosty de un costé
Retorne moy et menjue ¹ (mange !).

Et en effet, le bourreau se met en devoir de retourner le saint avec une grande fourchette de cuisine.

Passons, maintenant, de cette bouffonnerie à une page admirable : l'office de saint Édouard, fol. 93 v°.

Cet office joue ici un rôle politique. On voit, en effet, que Bedford, en commandant ce Pontifical, a voulu, de nouveau, marier et combiner les traditions liturgiques et les gloires historiques de l'Angleterre avec la liturgie et les traditions de la France. Tous les grands saints, toutes les légendes illustres des deux peuples, y sont représentés et célébrés.

La lettrine initiale du mot *Deus* sert de cadre à la légende de saint Édouard. Une sorte de planisphère géographique nous montre à la fois l'île d'Angleterre et le continent français, la mer et ses navires entre deux.

Sur la terre de France, on voit se dessiner et s'élever Calais, le Crotoy, Saint-Walery, puis la Normandie, l'embouchure de la Seine et ses deux portes ou têtes fortifiées : Harefleu et Honefleu (Harfleur et Honfleur), face à face. Tous ces lieux sont désignés, sur le sol même ou sur les édifices, par des inscriptions. Plus loin, Rouen, la capitale *anglaise*.

En Angleterre, on distingue, vis-à-vis de Calais, Douvres; au delà, Londres, et Westminster au centre. Près le Londres, se voit Guinçebort, ou Winçebort (probablement Windsor). Dans Londres, un palais coupé à jour, le palais de Westminster, où se trouve, peinte par étages, toute la légende de saint Édouard ².

Dans une autre histoire (fol. 90 v°), l'artiste a figuré, de son pinceau

1. Pour *mangue*, de *manguer*, forme usitée au xv^e siècle. Cet exergue est, du reste, la traduction littérale du texte de la légende ou histoire hagiographique de saint Laurent.

2. Voy. Didot, *Missel de J. J. des Ursins*, 1861, in-8, p. 48. 2^e édition, revue et corrigée.

le plus fin, le plus précieux et le plus inspiré, la Nativité de la Vierge.

Ici est représenté un intérieur, la chambre de l'accouchée. La fenêtre du fond nous ouvre une vue sur les communs ou dépendances de l'hôtel. Sainte Anne, mère de la Vierge, relève de gésine ¹ et reçoit, comme une reine de France. Elle gît en bleu ² : sur la riche coustepointe (ou courte-pointe) de son grand lit, elle est étendue tout habillée d'une vaste robe ou manteau bleu. Sa tête rayonne d'un nimbe d'or bruni et pointillé (travail caractéristique de l'époque). Elle est coiffée d'une guimpe blanche. La petite Vierge, l'enfant nouveau-né, est emmaillottée de blanc et nimbée, comme sa mère. A sa droite, une *chaire* d'honneur se dresse, roide et sculptée, garnie, sur le siège ou coffre à serrure, d'un coussin bleu. Le sol est tapissé d'une natte.

Une dame d'âge, une sainte femme, vient faire visite à l'accouchée. Deux anges sont là, qui ont prêté leur ministère à la naissance de la Reine des anges. Sur la fenêtre ouverte, une fleur s'épanouit dans son vase. Au-dessus de la cheminée, deux planches de bois ou de pierre blanche se superposent en étagère. Là, sont coquettement rangés un flacon, des livres à signets, un petit panier à mettre des fleurs ou des colombes pour la présentation au temple, un flambeau, une lanterne d'appartement, ou veilleuse. A droite, le dressoir, où brille la vaisselle d'argent. Dans l'âtre, un vaste coquemar ou chaudière pend à la crémaillère, pour faire chauffer de l'eau, car l'enfant va être baignée. Les langes sont prêts et chauffent aussi, sur une tringle, devant le foyer. Le bers, ou berceau vide, disposé en demi-cercle par la base, prépare à la petite Vierge, pour son futur sommeil, une couche mollette et facile à balancer. La baignoire consiste en un cuveau de bois, cerclé de même et de forme oblongue. Deux meschines ou servantes s'entremettent à l'opération et tâtent le bain. Elles portent des chaudrons de cuivre, dont les luisants feraient envie aux Metzu et aux Gérard Dow.

Puis, au-dessus de la scène, dans le rinceau du manuscrit, plane un couple de séraphins ravissants, qui chantent : *Gloria in excelsis Deo!*

L'attention du spectateur se complaît dans ce domicile, dans ce ménage virginal, sans s'abaisser ni se troubler au milieu de tous ces humbles attributs. Un parfum de sainteté, une grâce divine y rayonne et l'embaume. La pensée monte ensuite jusqu'au ciel, jusqu'aux anges : le souvenir, le nom du plus grand peintre contemporain, le plus pur, le

1. Couches, accouchement. Gésir (*jucere*), je gis (*ci-gît*) : être couché, je suis couché.

2. Isabeau de Bavière *gisait* en vert; mais avant elle les reines de France avaient *gési* ou *géu* en blanc. (Éléonore de Poitiers, *les Honneurs de la cour.*)

plus suave qu'ait eu l'Italie et qu'ait enfanté la religion du moyen âge, vous reviennent au cœur et aux lèvres : *Beato Angelico*.

Ceux qui ont vu, ceux qui verront ce livre, y ont fait et feront, de page en page, de longues stations. Ils y resteront attachés, comme nous, oubliant l'heure et la prose de la vie, plongés dans une profonde et délicieuse rêverie. Ce livre, en effet, comme l'a dit et répété avec raison M. Ambroise Didot, dans son intéressante notice, n'est pas seulement un chef-d'œuvre, mais un *musée*, une mine infinie, pour l'artiste, pour l'antiquaire, pour l'historien, pour le moraliste et le penseur.

Le Pontifical de Bedford, après avoir, suivant nos conjectures, fait partie du mobilier ou de la sacristie de la Sainte-Chapelle, devint la propriété de Jacques Jouvenel ou Juvénal des Ursins.

La famille que nous venons de nommer était originaire de Troyes. Elle parut sur le théâtre de l'histoire, grâce au mérite éminent d'un homme véritablement remarquable, Jean Jouvenel, né vers 1360, qui fut prévôt des marchands à Paris de 1388 à 1400.

Au second degré, cette famille produisit une génération nombreuse de grands personnages, doués de talents variés, mais dont le mérite et le caractère ne furent au niveau, ni du fondateur de la race, ni des positions que leur procura leur naissance.

Jean I^{er} mourut en 1431, laissant ou ayant eu de Michelle de Vitry, sa femme, seize enfants : neuf fils et sept filles¹.

Jean II, fils aîné de Jean I^{er}, fut évêque de Beauvais, de Laon, puis de Reims, historien de Charles VI. Devenu le chef de la famille, il s'employa toute sa vie à faire paternellement la fortune de ses frères, sans oublier la sienne.

Jacques était le dernier-né des frères de Jean II, et vint au monde le 14 octobre 1410. Il paraît n'avoir pas été le moins bien doué, sous le rapport moral et intellectuel. En novembre 1439, déjà conseiller du roi, son avocat au parlement de Paris et archidiacre de la cathédrale, il débuta sur la scène politique, aux États d'Orléans, dans une circonstance solennelle. Il s'agissait de la paix ou de la continuation de la guerre avec les Anglais; de la création de l'armée permanente, etc. Par ordre du roi, le jeune orateur porta la parole sur ces questions importantes. Jacques avait, comme son aîné, embrassé la carrière de l'Église, qui, au xv^e siècle, conduisait à tout dans le monde. Il fut successivement, en

1. En 1445, onze enfants subsistaient avec âge d'homme ou de femme. Ils sont représentés, ainsi que le père et la mère, dans un tableau de famille qui fut, à cette date, placé à Notre-Dame, dans la chapelle de Saint-Remi ou des Ursins. Ce tableau précieux se voit de nos jours au musée du Louvre, vieux maîtres français, n° 651.

1443, président de la Cour des comptes et *trésorier de la Sainte-Chapelle*; en 1444, archevêque de Reims; en 1445 et années suivantes, ambassadeur en Angleterre, à Gênes, etc. Jean II, son aîné, qui avait fait de leur frère Guillaume un chancelier de France, pourvut aussi à ces diverses promotions de Jacques ¹.

Jacques, en sa qualité d'archevêque de Reims, était duc, pair de France et doyen des pairs ecclésiastiques. Jean II, son patron, et le premier-né de la maison, n'était qu'évêque, duc de Laon, pair, et primé par son cadet pour la préséance. En 1449, un nouvel arrangement de famille intervint. Jacques se démit de son siège de Reims en faveur de son frère Jean, qui l'y remplaça.

Cependant aucune prélature archiépiscopale n'était alors vacante et à la convenance de Jacques. On accumula des titres et des bénéfices pour y suppléer. Jacques, nominalement, ne pouvait pas redescendre au rang d'évêque, qu'il avait même omis pour monter tout d'un coup au siège de Reims. Comme *compensation*, il fut nommé par le pape patriarche d'Antioche, et reçut le *pallium*, insigne de cette dignité, le 27 avril 1450 ². Il fut en outre administrateur perpétuel de l'évêché de Fréjus, à titre commendataire, et de l'évêché de Poitiers. L'abbé de Cluny lui donna en même temps (19 juillet 1451) le riche prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Déjà, en 1448, Jacques avait obtenu de Rome l'autorisation de lever, sur les diocésains de sa province de Reims, une contribution, sorte de *denier de Saint-Pierre*, appelée *subsidiium caritativum*, à l'effet de restaurer le domaine de son duché-pairie, ruiné ou appauvri par les guerres ³.

Tels étaient ces prélats grands seigneurs, qui, politiques, financiers, etc., inévitablement livrés aux brigues et aux intrigues les plus

1. Biographie Didot, article *Ursins* (Jean I^{er} et Jean II). Berry, dans *Godefroy*, p. 405. Trésorier : *Gall. christ.*, t. I, col. 437, etc. Jeton aux armes de Jacques des Ursins, président des comptes : Roeyer et Hucher, *Histoire du jeton*, 1858, in-8, p. 50 et fig. 48. — Guillaume, chancelier de France, fut aussi un ami des arts et des livres. Le manuscrit latin 4945 de la Bibliothèque impériale, intitulé : *Mare historiarum* (la *Mer des histoires*, ou *Histoire universelle*), a été fait pour ce personnage. Il est décoré en tête de deux excellents portraits peints en miniature, qui représentent le chancelier de France posant sur du livre, et (son fils?), chevalier, seigneur de Trainel. On connaît le curieux tableau du Louvre, n° 652, attribué à J. Fouquet, et qui représente également Guillaume des Ursins.

2. J. des Ursins succédait dans cette dignité à D. du Moulin, qui, après avoir été archevêque de Toulouse, était devenu évêque de Paris et patriarche d'Antioche.

3. *Gallia christiana*, t. I, col. 439; t. II, col. 4299; t. VII, col. 536, etc.

temporelles, n'avaient du prêtre que le nom, et de l'Église que d'opulents revenus. Cette famille des Ursins, vivant dans le luxe des cours et du haut monde, paraît avoir hérité du grand prévôt, fondateur de l'hôtel des Ursins, le goût d'une certaine magnificence. Jacques légua des tapis à ses armes et d'autres meubles précieux à sa cathédrale de Reims. Il avait été, comme on l'a dit, trésorier de la Sainte-Chapelle. En 1449, vers le mois de janvier, les ambassadeurs d'Écosse venaient de signer à Tours un traité avec Charles VII. Prêts à reprendre la mer, ils demandèrent au roi, patron de la Sainte-Chapelle, et qui gardait par devers lui les clefs du trésor, l'autorisation de visiter à Paris, en y passant pour leur retour, les saintes reliques. C'était une faveur qui s'accordait d'ordinaire aux étrangers de haute distinction. Charles VII désigna pour le remplacer à cette fin Jacques des Ursins, archevêque de Reims. Sur l'ordre du roi, le prélat se rendit de Reims à Paris. Il montra les reliques aux ambassadeurs, et reçut pour son voyage la somme de 200 livres, à titre d'émoluments¹.

Ce double contact de Jacques des Ursins avec le trésor de la Sainte-Chapelle eut pour effet naturel de mettre sous ses yeux le Pontifical de Bedford. Jacques s'appropriait-il, comme trésorier, cet objet précieux? En devint-il acquéreur par don du chapitre, achat ou autrement? Tout ce que nous pouvons dire, c'est que Mgr des Ursins en devint propriétaire, ou du moins le fit accommoder à son usage durant le temps qu'il fut évêque ou administrateur de Poitiers².

1. *Histoire de Charles VII*, t. III, p. 426. *Gall. christiana*, t. VII, col. 245; t. IX, col. 437. Ne serait-ce pas à cette occasion que Jacques entra en possession du riche Pontifical?

2. Nous avons vainement cherché dans les titres originaux de la Sainte-Chapelle quelque trace ou mention directe de Jacques Jouvenel comme trésorier, ainsi que du Pontifical de Bedford. Mais ce résultat ne prouve rien contre notre double attribution.

L'autorité du *Gallia christiana* reste debout, encore bien que Jacques ne se retrouve pas sur la liste ou série des trésoriers, fournie dans un autre volume par le même ouvrage. En effet, les histoires ou chronologies de la Sainte-Chapelle reproduites dans la liste du *Gallia christiana* datent du XVII^e siècle, et présentent une lacune de 1439 à 1445. Or, Jacques des Ursins n'exerça, selon toute apparence, que très-peu de temps : de 1443 à 1444.

Les documents contemporains de l'occupation anglaise font également lacune, et cet état de choses semble remonter à la date même de cette période désastreuse.

Quant au Pontifical, il n'en est pas non plus question. Mais sa place est pour ainsi dire marquée par le silence et la lacune indiqués. Ainsi on trouve dans deux inventaires de 1363 et 1367 *un livre pontifical*, « unus liber pontificalis, » mentionné tout simplement parmi les livres que possédait la Sainte-Chapelle. Or ces livres étaient parfois d'un très-grand luxe et d'un très-grand prix. Témoin les deux textes ou évan-

Jacques J. des Ursins fit subir à ce beau livre des remaniements peu favorables et peu profitables au point de vue de l'art. Le blason d'un grand prince anglais ne pouvait pas figurer décemment sur le lutrin d'une cathédrale française, et dans un pays récemment affranchi du joug de ces étrangers. La famille des Ursins était, je ne dirai pas très-patriote, ce qui serait un anachronisme, mais très-royaliste ou très-attachée à la cause de Charles VII; ce qui, pour une famille comme celle des Ursins, était le patriotisme du temps. L'administrateur de Poitiers substitua donc ses armes à celles de Bedford, et soumit ainsi tout le monument original à une première mutilation.

La famille Jouvenel ou Juvénal des Ursins portait pour armes : bandé d'argent et de gueules de six pièces; au chef d'argent chargé d'une rose de gueules pistillée d'or; ledit chef soutenu d'une fasce d'or. Supports : deux ours noirs, muselés de rouge.

L'argent, tel qu'il était employé par les calligraphes ou peintres du ^{xv}^e siècle, formait un oxyde qui poussait au noir, et qui pénétrait de cette couleur la substance même du parchemin. Aussi, partout où les armes de Jacques ont été peintes, on en reconnaît le dessin, non pas toujours au recto des feuillets, où souvent le blason de Raoul du Fou les recouvre, mais au verso de la même page.

Jacques Jouvenel, en continuant le splendide volume de la Sainte-Chapelle, a passablement rassorti ou raccordé l'écriture des deux ouvrages. Mais une distance considérable sépare entre eux les artistes peintres employés par le prince, et ceux de l'évêque ou continuateur. On en peut juger d'une manière frappante si l'on compare ces deux parties, et notamment si l'on considère les deux grandes pages 135 et 136, qui sont le fait de la continuation.

Là se trouve (fol. 135, verso) l'un des trois portraits que nous avons signalés. Selon toute apparence, il représentait primitivement Jacques des Ursins; et ses armes, qui l'accompagnaient, sont redevenues, en cet endroit, très-visibles. Mais ces mêmes armes ont été recouvertes dans un temps par celles de R. du Fou. Les attributs personnels de ce dernier

gélières couverts d'or, de nielle et de pierreries, qui constituent aujourd'hui encore (manusc. lat. 8892 et 9455) deux des joyaux les plus précieux du département des manuscrits de la collection nationale, et qui figurent dans cet inventaire de 1363. Le livre de Bedford paraît avoir remplacé ce Pontifical simple. Il paraît aussi avoir été remplacé par un autre Pontifical exécuté sous Louis XII, et qui nous a été conservé : manuscrit 8890 du même dépôt. Ce dernier Pontifical est une pâle répétition de celui qui fait l'objet de la présente notice. Voy. ms. Gaignières cité, feuillets 47 et suiv., 27 et 65; et l'inventaire de 1573, *Revue archéologique*, 1848, p. 205.

subsistent au complet à la page suivante (fol. 136), et constituent un deuxième repeint, œuvre indigne, qui déshonore, aux yeux de l'art, ce manuscrit, et qui dénote un *barbouilleur* subalterne. Le portrait même, par une conséquence de cette mutation, a pu être parfaitement, lui aussi, repeint, et le visage de Jacques, rajeuni, comme son blason, pour s'adapter à la personne physique de son successeur. Au reste, les *histoires ajoutées* au livre de Bedford sont heureusement peu nombreuses.

Jacques Jouvenel mourut à Poitiers le 8^e mars 1457, après avoir fait son testament. Il lègue dans cette pièce, à Yves Sinon, l'un de ses familiers, son *Bréviaire et son Missel à l'usage de Poitiers*. Il y mentionne également en termes distincts et remarquables le Pontifical qui nous intéresse. « Le testateur, y est-il dit, a voulu et ordonné que son grand Pontifical neuf (ou nouveau) ² soit conservé et transmis à son futur successeur évêque de Poitiers, dans le cas où celui-ci voudrait acquitter et relever ladite maison (des Jouvenel) et ses héritiers, des réparations nécessaires dans les héritages, domaines et possessions de l'évêché de Poitiers, qui étaient à la charge du défunt administrateur, et de toutes les dettes auxquelles ces héritiers pourraient être tenus envers ledit successeur, à raison de cette administration, et non autrement. » (C'est-à-dire à la condition de ce réméré ³.)

A la mort de J. des Ursins, l'évêché de Poitiers fut disputé et licité judiciairement entre divers ayants part ou compétiteurs. La clause conditionnelle stipulée ci-dessus reçut donc une solution négative. Aussi voyons-nous sans étonnement le Pontifical de Poitiers devenir, quelques années plus tard, la propriété d'un évêque appartenant à un autre siège.

Raoul du Fou, qui succéda ainsi comme possesseur à Jacques des Ursins, était un gentilhomme breton, frère de deux fonctionnaires de la cour et favori de Louis XI. Il fut successivement évêque de Périgueux, diocèse voisin de Poitiers et de la même province archiépiscopale (1463-1470), d'Angoulême (1470-1479), et enfin d'Évreux, au commencement de l'année suivante. Il mourut à Évreux en 1511, après avoir occupé ce siège pendant près de trente-deux ans.

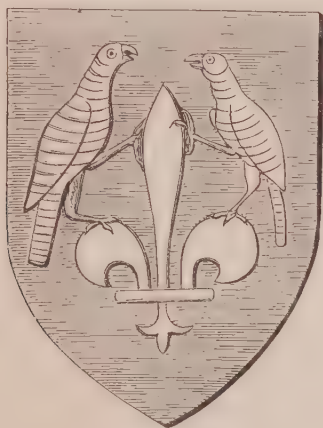
Raoul du *Fou* continua, en les aggravant, les mutations ou mutilations que subit le Pontifical de Bedford. La maison bretonne dont il était issu s'armait d'azur à une grande fleur de lis d'argent, soutenue de deux tiercelets (oiseaux de proie) d'argent, becqués et membrés d'or. Supports:

1. D'après son testament cité ci-après, et non le 42, comme disent les biographies.

2. *Suum magnum Pontificale novum*.

3. Manuscrit Sorbonne 4405, fol. 222 à 230.

un ange? et un *fou*¹? Ces symboles n'ont été que trop multipliés, par ses soins, partout où ils ont pu être placés. Ils se voient distinctement en maint endroit du Pontifical. L'artiste employé pour cette exécution s'est montré encore plus malhabile que son prédécesseur. Une multitude d'initiales, semées dans le texte (indépendamment des rinceaux et des lettrines), ont été grossièrement oblitérées et empâtées, pour y placer les armes ou attributs de ce nouveau possesseur.



ARMES DE RAOUL DU FOU.

Raoul du Fou légua, dit-on, ce manuscrit à son église d'Évreux, et depuis cette époque on ne sait qu'assez confusément par quelles mains passa ce précieux monument bibliographique². On pense qu'à l'époque de la Révolution il se conservait encore dans un établissement religieux du département de l'Eure. Aux termes des lois de cette époque, le Pontifical, devenu propriété de l'État, devait être réuni à l'un des établissements d'instruction publique formés, ou du moins décrétés par les mêmes législateurs. Cependant, vers le commencement de ce siècle, il était la propriété individuelle de M. Masson de Saint-Amand, ancien conseiller du roi et maître des requêtes, jusqu'en 1790, préfet de l'Eure en l'an VIII, et auteur des *Essais historiques, etc., sur Évreux et pays circonvoisins*.

Après ce préfet, M. comte de Bruges du Mesnil en devint propriétaire au prix de 4,500 fr., par l'entremise de M. du Sommerard. Tous

1. Un jeune enfant nu et vêtu d'une casaque de fol. Ce rébus (si rébus il y a) était *moderne*. Au xv^e siècle, fou (*fagus*) signifiait d'antiquité : *hêtre*.

2. Le nom de *Jacques Richer* se lit au fol. 4 : écriture du xvii^e siècle.

les amateurs et antiquaires connaissent au moins de nom cette collection de Bruges, dont le catalogue, rédigé par un archéologue de mérite, est devenu, sous cette plume savante, un livre de fonds et le germe d'excellents travaux, que l'auteur, M. Jules Labarte, poursuit de jour en jour ¹.

Feu du Sommerard, le père, créateur du musée de Cluny, a fait au Pontifical plusieurs emprunts qui lui étaient bien dus, pour avoir ainsi contribué à la conservation de ce trésor. Il a enrichi de ces emprunts son élégant album des *Arts au moyen âge*.

A la vente de Bruges du Mesnil, en 1849, le livre du xv^e siècle fut acquis pour le prix de 10,000 fr. par le prince Alexis Soltikof. Le même livre a reparu de nos jours aux célèbres enchères de 1861. Déjà connu de l'Europe artiste ou savante, il attira spécialement l'attention des conservateurs du British Museum de Londres. M. Richard Holmes, attaché au département des manuscrits britanniques, fut chargé d'examiner ce volume pour le musée. Connaissant de première main, par sa position, le livre d'Heures de Bedford, cet antiquaire distingué n'hésita pas à reconnaître l'origine du Pontifical ². On se rappelle que le livre d'Heures avait été acquis par cet établissement au prix de 37,500 fr. La concurrence du British Museum aux enchères devait donc être considérée comme une menace redoutable. Un bibliophile français, M. Ambroise Didot, eut la gloire et le courage de soutenir la lutte. L'Angleterre lâcha pied à l'enchère de 34,000 fr. (ou environ), et M. Didot fut proclamé adjudicataire, moyennant la somme, y compris les frais, de 35,962 fr. 50 cent. Par délibération en date du 3 mai 1861, le conseil municipal de Paris s'est rendu à son tour acquéreur du Pontifical pour la bibliothèque de cette ville et pour le public, en remboursant à M. Didot le prix coûtant ³.

A. VALLET (DE VIRIVILLE).

1. La notice du Pontifical est au n° 646, p. 51, et suiv.

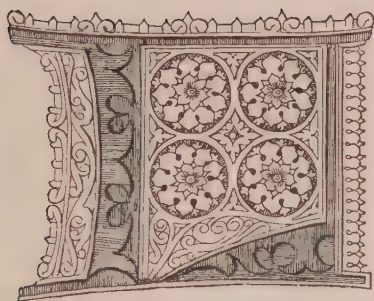
2. Voir un article inséré par ce savant dans la Gazette littéraire de Londres, *Literary Gazette*, numéro du 28 septembre 1861 : *The Soltikof Pontifical*.

3. La reliure actuelle du volume date de 1806 environ. Elle est de maroquin rouge plein, doublé de tabis bleu. Sur les plats, le chiffre de M. Masson de Saint-Amand : un M et un S entrelacés, couronné de feuillage et accompagné de deux palmes croisées. M. de Saint-Amand a joint au Pontifical, coté et paraphé de sa main, une attestation autographe contenant l'historique récent de ce livre, et accompagné d'un quadruple cachet à son usage, avant, pendant et après la Révolution. Une boîte ou étui moderne, fermant à clef, renferme actuellement ce précieux manuscrit.

GÉRARD DAVID

II¹.

OEUVRES ATTRIBUÉES.



A galerie de tableaux de M. J. P. Weyer à Cologne, vendue en 1862, renfermait un triptyque² qui offre beaucoup de ressemblance avec *la Déposition* de la chapelle du Saint-Sang, à Bruges. Il fut vendu à M. Heberlé, libraire à Cologne, pour la somme de 95 thalers.

Il existe entre le tableau du musée de Rouen et le triptyque du *Baptême du Christ* conservé au musée de l'Académie de Bruges³ une similitude si complète comme caractère, comme couleur, comme touche, que celui qui a fait l'un doit avoir fait l'autre. Cette opinion n'est pas seulement la nôtre; elle est partagée par des connaisseurs aussi distingués que M. Otto Mündler, M. Cavalcaselle, M. le comte C. de Ris et M. A. Darcel. Nous démontrerons que le triptyque de Bruges est antérieur au tableau de Rouen d'un an ou deux.

Il a pour sujet principal le *Baptême du Christ*. Dans l'avant-plan, le Christ, nu à l'exception des reins, qui sont ceints du *perizonium*, se tient debout dans le Jourdain dont l'onde lui monte jusqu'aux genoux. Il joint les mains avec un profond recueillement. Saint Jean, agenouillé sur le bord assez élevé de la rive, laisse couler sur la tête du Sauveur l'eau qu'il a prise dans le creux de sa main. Le Précurseur est revêtu d'un cilice et d'un manteau de drap rouge. A droite un ange, revêtu d'une

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 542.

2. N° 271 du catalogue. Cintré, h. max. 4,00; min. 0,84; l. c. 0,70, 5.; v. 0,30, b.

3. N°s 27, 28, 29, 30 et 31 du catalogue. H. 1,32; l. c. 0,98; v. 0,43, b.

chape en brocart d'or, garnie d'une frange rouge et d'un chaperon orné de broderies, de pierres fines et de perles, porte respectueusement à genoux la robe du Sauveur. Au-dessus plane la colombe; plus haut on entrevoit le Père éternel entouré de petits anges nus, sans ailes, et bénissant son fils.

Sur le volet droit, le peintre a représenté, agenouillés sur l'herbe, le donateur, Jean des Trompes¹, revêtu d'une robe garnie de fourrure, et son fils Philippe. Saint Jean l'Évangéliste, debout, en robe grise et manteau blanc, tenant un calice de la main gauche, se trouve auprès du donateur.

A gauche, sur l'autre volet, on voit la première femme du donateur, Élisabeth van der Meersch, fille de Vincent et de Jeanne Muydavanie, agenouillée avec ses quatre filles, Adewyc, Anne, Jeanne et Agnès, et protégée par sainte Élisabeth de Hongrie. La donatrice est vêtue d'une robe de drap noir uni, taillée en carré sur la poitrine, et d'une cotte en velours noir. A sa ceinture pend un chapelet dont les petits grains sont en argent filigrané et les grands en or, et auquel est attachée une croix-reliquaire ornée de perles. La sainte est revêtue d'une robe bleue, doublée de fourrure grise, ouverte sur le devant, de manière à laisser voir une cotte en velours noir. Par-dessus sa robe, qui est ceinte d'un ruban rouge, elle porte un ample manteau brun. Elle tient entre les mains un livre fermé sur lequel sont placées deux couronnes.

Le fond de ces trois panneaux représente un paysage accidenté : au second plan, à droite, assis sur un rocher couvert de mousse, saint Jean-Baptiste, vêtu de la tunique en poil de chèvre, prêche devant un auditoire composé de vingt-cinq petites figures; deux autres personnages qui s'approchent pour écouter la prédication nous paraissent être des portraits. A gauche, le Précurseur montre le Christ à trois de ses disciples

1. Jean des Trompes, écuyer, bailli de la ville d'Ostende en 1498 et 1499, trésorier de la ville de Bruges en 1498, conseiller en 1499, 1500, 1501, 1502 et 1503, chef de la police en 1501, chef-homme de la section de Notre-Dame en 1504 et échevin en 1512, fut élu bourgmestre de la commune en 1507. Mais bientôt, il fut remplacé par Jean van Themseke, parce que, n'étant pas bourgeois né de la ville, il ne pouvait être bourgmestre sans enfreindre les privilèges de la ville. Lors de la révolte des Brugeois, il faillit être mis à mort à cause de sa fidélité envers Maximilien. De 1509 à 1512, il fut receveur général de l'extraordinaire de Flandre. Il décéda à Bruges avant le 15 octobre 1516, dans sa maison située au côté Ouest de la rue Neuve, et fut enterré dans l'église de Notre-Dame. La famille des Trompes était originaire de la Picardie et dérive des Le Moitier, seigneurs de Noully et des Trompes. Elle portait de gueules, au chevron d'argent, accompagné de trois pommes de pin renversées d'or. Pour la généalogie de cette famille, voyez *le Beffroi*, t. I, p. 257 à 275. Bruges, 1863.

dont l'un s'apprête à le suivre. Au troisième plan se développe une ville auprès d'une montagne; un château fort domine la ville.

Sur l'extérieur du panneau on voit, à droite, la sainte Vierge assise dans une galerie ouverte, sous un dais circulaire suspendu à la voûte et muni de courtines de drap vert. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau de drap rouge; la robe, large et flottante, sans ceinture, est doublée de fourrure grise et échancrée au col, laissant voir une chemisette en toile blanche. De longs cheveux inondent ses épaules et sont retenus par une bande de velours noir ornée de perles et d'un joyau placé par devant, au milieu. Elle soutient l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, qui porte de sa main gauche une grappe de raisin et se penche en avant vers la seconde femme du donateur, Madeleine Cordier, fille de Roland et d'Isabeau de Vriendt, agenouillée devant lui avec sa fille Isabeau et protégée par sainte Marie-Madeleine. La dame est vêtue d'une cotte en velours noir et d'une robe brune, doublée de fourrure et pourvue de manches longues et larges. A la ceinture, qui consiste en une bande blanche, est attaché un chapelet en filigrane d'argent, avec les gros grains dorés, et terminé par une médaille ovale représentant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, debout sur la lune et entourée de l'auréole. La petite fille, en cotte noire et robe grise doublée de fourrure, ceinte d'une longue écharpe brun rosé, dont les extrémités sont garnies d'une frange nouée, est coiffée de templettes en toile blanche et d'une coiffure en velours, bordée en or. Sainte Marie-Madeleine tient de la main gauche un vase de parfums; elle est vêtue d'une robe violette, doublée de vert, fendue par devant, mais retenue par une écharpe à la taille. Sa poitrine est couverte par une chemisette en toile fine, plissée et bordée d'une passementerie en or. Pour coiffure, elle a un turban en toile blanche, sous lequel est passée une bande de velours noir, ornée de perles et d'un grand rubis monté en or.

Ces personnages se trouvent dans une galerie à grandes arcades ouvertes, de style renaissance, à travers lesquelles on aperçoit la cour d'une maison ornée de colonnes, et les pignons d'autres bâtiments plus élevés.

Ce triptyque, avons-nous dit, est antérieur d'un an ou deux au tableau de Rouen. En effet, il a dû être achevé vers 1508. Nous n'avons pu trouver la date exacte du second mariage du donateur, mais sa première femme décéda le 11 mars 1502, et la seconde en 1510; de celle-ci, il eut trois enfants, Isabelle, Jean et Anne; la fille aînée seule est représentée sur le tableau; elle paraît avoir moins de cinq ans. Donc le tableau doit avoir été peint avant la naissance du second enfant, Jean.

Lorsque, en 1861, nous publiâmes le catalogue du musée de l'Académie de Bruges, nous avons fait ressortir les points de ressemblance entre le triptyque du *Baptême* et les deux tableaux représentant l'histoire du juge prévaricateur¹. En 1863, nous eûmes le bonheur de découvrir les documents qui prouvaient que ceux-ci, ainsi que le triptyque de la *Déposition*, étaient l'œuvre de Gérard David. Le triptyque du *Baptême* offrant moins de points de ressemblance avec ce dernier tableau qu'avec les deux autres, nous crûmes plus sûr de le considérer comme l'œuvre d'un maître inconnu². La découverte que nous venons de faire sur le tableau de Rouen lève tout doute, car non-seulement il y a une similitude complète comme caractère, comme couleur et comme touche, entre les deux tableaux, mais les figures de la Madone et de l'Enfant dans les deux tableaux se ressemblent tout à fait, et les deux saintes patronnes des donatrices du *Baptême* se retrouvent parmi l'assemblée des vierges de Rouen.

Le triptyque du *Baptême* offre ceci de particulier, qu'il nous montre le grand talent de maître Gérard pour le paysage. Le fond du tableau de Rouen est d'un vert complètement foncé, presque noir; celui des tableaux du juge prévaricateur offre un caractère architectural, si on en excepte la petite partie de parc qu'on entrevoit dans le fond de l'*Écorchement*; mais le paysage qui se déroule au fond des trois panneaux à l'intérieur du triptyque du *Baptême* est tout autre et nous fait croire que Gérard David doit avoir été le fondateur de l'école des paysagistes, d'où sont sortis Henri Bles et Joachim Patenier³. Ce paysage est d'un coloris brillant et splendide, et, à l'exception du manque de perspective aérienne, dû très-probablement aux nettoyages que le tableau a subis, rien ne saurait être mieux fait que cette partie. Les arbres sont vigoureusement peints et finis avec une minutie extraordinaire.

Le triptyque fut donné par les héritiers de Jean des Trompes à la société des clercs assermentés du tribunal de la ville de Bruges, pour

1. « Les figures offrent, quand on les examine attentivement, beaucoup de points de ressemblance. On y voit le même caractère de têtes et le même faire. Le ton du coloris, il est vrai, est beaucoup moins fort (dans le tableau du *Baptême*); mais, sans doute, la perte de son intensité doit être attribuée aux nettoyages qu'il a subis. » Catalogue, p. 66.

2. *Le Beffroi*, t. I, p. 279, 280. Bruges, 1863.

3. Joachim Patenier fut reçu franc-maitre de la guilde anversoise de Saint-Luc en 1513. N'est-il pas probable que maître Gérard, dont le nom se trouve inscrit sur le Liggere, à côté de celui de Patenier, ait accompagné son élève à Anvers où ce dernier se fixa ?

être placé sur l'autel de leur chapelle, dédiée à saint Laurent, et qui formait le collatéral nord du chœur de l'église inférieure de Saint-Basile. Ce don fut fait le 18 décembre 1520, à condition de célébrer deux anniversaires perpétuels avec une distribution de pain aux pauvres, l'un le jour de la fête de saint Jacques et saint Christophe, et l'autre le 10 décembre. Le tableau fut placé peu de jours après.

A dater d'alors, la société fit célébrer les anniversaires jusqu'en 1526; depuis on n'en trouve aucune mention dans les comptes. En 1606, Jean des Trompes, mayeur-président de la chambre des comptes à Lille, petit-fils du donateur, demanda, comme chef de la famille, que les membres de la société lui permissent de reprendre le tableau, et offrit de leur en donner une copie et de les décharger de l'obligation de célébrer les anniversaires. La société, invoquant une prescription de quatre-vingts ans pendant lesquels elle avait possédé le tableau sans s'acquitter des anniversaires, prétendit être déliée de l'obligation qu'elle avait contractée envers les donateurs. Elle se décida donc à rejeter la demande de Jean des Trompes; pourtant, prenant en considération la grande valeur du triptyque, elle offrit, pour montrer sa gratitude, de célébrer dorénavant l'anniversaire des donateurs le jour de saint Jacques et saint Christophe; en tout cas, elle refusa de céder le triptyque. Jean des Trompes ayant refusé cet arrangement, la société révoqua son offre de célébrer l'anniversaire et résolut, dans le cas où la famille lui intenterait un procès, de se défendre et de soutenir ses droits à la possession du tableau. Il paraît que la famille ne fit plus de démarches et que les clercs restèrent en paisible possession du triptyque jusqu'à la révolution de 1794.

Nous n'éprouvons aucune hésitation à attribuer à maître Gérard un charmant panneau de la fin du xv^e siècle, qui se trouve actuellement dans la collection de M. Oppenheim, à Cologne ¹. Au centre, la sainte Vierge est assise sur un mur formant banc, sur lequel croissent des fraises et des fleurs. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau de drap rouge. La robe, échancrée au col, laisse voir le bord d'une robe de dessous bleue et une collerette d'un tissu clair et transparent. Son manteau, dont la bordure inférieure est semée de pierreries, est maintenu par une bande d'étoffe richement ornée de pierreries et de perles, et traversant le haut de la poitrine. Une longue chevelure inonde ses épaules. Elle soutient l'enfant Jésus, assis sur le genou droit, et qui est vêtu d'une tunique blanche à longues manches, fendue sur la poitrine, et qui s'a-

1. II. 4,02; I. 0,84. Provient de la collection de M. du Sybel, à Bruxelles.

muse à feuilleter un livre ouvert que tient sa mère sur le genou gauche. A droite se trouve une barrière sur le haut de laquelle est perché un paon, le dos tourné à la Madone. Aux pieds de Marie, posés sur un coussin en brocart or et noir garni de floches, croissent des iris, des dents-de-lion, des marguerites, des pensées et d'autres fleurs.

Le fond consiste en un paysage boisé avec clairière, laissant voir un cours d'eau, et, dans le lointain, une abbaye, plusieurs châteaux et des montagnes. Sous les arbres, à droite, on aperçoit un cerf, et un peu plus vers le milieu, un chevreuil qui boit. A gauche, s'élèvent un manoir et une ferme à pignon entre lesquels se trouve une barrière ouvrant sur le chemin qui sépare les deux édifices.

Le type de la Madone et de l'Enfant est certainement celui qu'offrent le tableau de Rouen et le triptyque du *Baptême*. On y trouve encore la même affectation dans la pose et les mouvements de la Vierge, dont le visage ovale n'a presque pas de menton. Le brocart du coussin est le même que celui de la chape que porte l'ange dans le tableau du *Baptême*. Enfin la ressemblance entre ces tableaux se complète par la touche et l'empâtement que le peintre a donné à ses couleurs. Nous considérons celui-ci comme ayant été peint avant les deux autres, auxquels il est inférieur pour le dessin des têtes et surtout des pieds.

Une des plus belles œuvres de ce peintre est un panneau, aujourd'hui entre les mains de M. White, marchand de tableaux, à Londres ¹, mais qui autrefois formait le volet droit du retable de l'autel de Saint-Jean-Baptiste et Sainte-Marie-Madeleine, dans la cathédrale de Saint-Donatien, à Bruges. Ce retable fut exécuté aux frais de Bernardin de Salviatis, fils illégitime d'un riche négociant florentin, et chanoine de cette cathédrale, qui se trouve représenté à genoux dans l'avant-plan. Le donateur est revêtu d'une soutane noire doublée et bordée de fourrure brune et d'un très-ample surplis en batiste plissée, dont les manches sont jointes au corps par une petite bordure brodée en noir. Sur le bras gauche il porte une aumusse en fourrure grise. Ses cheveux châtons commencent à grisonner.

Le donateur est accompagné par trois saints : à gauche, saint Donatien, patron de la cathédrale ; immédiatement derrière le donateur, son propre patron, saint Bernardin, et puis à droite, un évêque que nous croyons être saint Jean l'Aumônier.

1. H. 4,02; l. 0,93. H. 4,02; l. 0,93. B. Ce tableau a été acquis, en 1792, par M. Thomas Barrett, de Lee Priory, Kent. A sa vente, en mai 1859, il fut adjugé à M. White pour la somme de 554 livres 5 s., c'est-à-dire 43,782 francs.

Saint Donatien, qui est vu de face, porte les vêtements pontificaux; aube et amict à parements en brocart or et noir, dalmatique et chape du même brocart doublé de bleu; les orfrois de la chape sont brodés avec des rinceaux et feuillages verts, avec des roses composées de perles, de rubis et de saphirs. La bille de la chape est ornée d'une figure de la Madone accompagnée de deux anges jouant des instruments de musique. Une mitre, au fond en drap d'or semé de perles et de pierres fines, et des gants rouges, complètent son costume. Il porte trois bagues, deux sur le deuxième et une sur le quatrième doigt de la main droite, dans laquelle il tient une belle croix archiépiscopale, dont la douille octogone est ornée de statuette de la Madone et de saints placés dans des niches à baldaquin. De la main gauche, saint Donatien porte une roue à cinq cierges allumés, l'emblème par lequel on le reconnaît.

Saint Bernardin, revêtu de l'habit gris des frères mineurs, étend la main droite en signe de protection sur le donateur et soutient de la gauche un livre rouge muni de coins et de fermoirs et orné d'un médaillon portant le saint nom de Jésus en or, sur un fond en émail bleu.

Le saint évêque à droite est revêtu d'une aube à parements rouges et d'une magnifique chape en velours cramoisi à larges orfrois, où l'on voit en broderie les figures de saint Donatien, saint Bernardin, saint Jean l'Aumônier, saint Jean-Baptiste, sainte Marie-Madeleine et saint Martin, ainsi que des écussons armoriés. La broderie du chaperon représente l'adoration des Mages. L'évêque porte en outre une coiffe violette ainsi qu'une mitre à fond rouge ornée de rinceaux délicats en orfèvrerie avec de riches bordures et crêtages ornés de pierreries et de perles. Des gants blancs avec deux bagues, l'une sur le deuxième, l'autre sur le troisième doigt de la main droite, complètent son costume. Dans la main gauche il tient une belle crosse à douille octogone ornée de statuette de saints; un ange, debout sur une colonnette, soutient l'extrémité de la volute dans laquelle se voit la sainte Vierge assise avec l'Enfant qui reçoit un lis d'un ange agenouillé devant lui. Le saint bénit un boiteux se soutenant sur un bâton et tendant la main gauche pour demander une aumône. Cet homme, vêtu d'une tunique gris bleu et de bottes dépareillées, porte une sébile attachée à sa ceinture et une besace qui pend sous le bras gauche par une courroie passée sur l'épaule droite et attachée sur la poitrine par une boucle.

Le paysage où ces personnages se trouvent est peint dans un ton brunâtre et est accidenté de petits rochers. Au fond, l'on voit de grands arbres, et à gauche, un château avec des montagnes arrondies au delà.

Ce tableau, d'un coloris puissant, est admirablement peint, et, à part les visages de saint Donatien et de saint Bernardin, qui ont été un peu retouchés, est parfaitement conservé. Les étoffes et broderies, ainsi que tous les détails de costume des différents personnages, sont peints avec une habileté étonnante; rien ne peut surpasser la chape du saint Jean.

Qu'est devenu l'autre volet? Il est vraiment à souhaiter qu'il puisse se retrouver: et c'est pour faciliter cette découverte que nous croyons devoir dire qu'il s'y trouve représenté Christine van Rossem, la mère du donateur, accompagnée de sainte Christine et de deux autres saintes.

Voilà la liste des tableaux que nous croyons pouvoir attribuer avec certitude à maître Gérard. Nous dirons cependant que le charmant cabinet de M. C. Ruhl, à Cologne, renferme un petit panneau représentant saint Christophe ¹ qui pourrait être de lui, mais nous avons des doutes à cet égard. Nous penchons aussi à donner à Gérard David une Madeleine, du musée d'Anvers ², qui est donnée à Quentin Metsys.

III.

OEUVRES DES IMITATEURS.

Le musée de Lille possède le volet d'un triptyque ³ qui offre plusieurs points de ressemblance avec les œuvres de maître Gérard. Il représente la *Fontaine de vie*. Au premier plan, dans un pré où croissent un grand nombre de fleurs de différentes variétés, se voit un ange, le dos tourné au spectateur, revêtu d'une chape en brocart de velours cramoiisé et or, à larges orfrois semés de perles et de pierreries; il a de belles ailes irisées et de longs cheveux blonds retenus par un bandeau étroit. De la main droite, il tient la main gauche d'un homme accompagné d'une femme et de deux autres couples tous drapés de linéuls, et les conduit vers une fontaine au milieu d'un paysage montagneux couverts d'arbres et d'oiseaux. Cette fontaine se compose d'un bassin dont le plan est une croix à bras égaux; aux quatre angles rentrants s'élèvent quatre piliers surmontés de pinacles avec des arcs-boutants qui soutiennent une tourelle octogone, dont les quatre faces principales sont ornées de statues

1. Nous avons publié une notice accompagnée d'une photolithographie de ce tableau dans *le Beffroi*, t. I, pp. 321, 322.

2. N° 44 du catalogue. H. 0,45; l. 0,30. B.

3. H. 1,46; l. 0,70. Figures, 0,47. B.

d'anges tenant des cors d'où coule de l'eau qui sort par le devant du bassin et forme une petite rivière. Au second plan, l'on voit quatre groupes de ressuscités conduits vers la fontaine par quatre anges revêtus d'aubes. Au delà s'élève une montagne sur laquelle deux hommes et une femme sont en prière. Les cieux nuageux sont entr'ouverts et l'on voit un ange en aube portant deux hommes au ciel. Nous croyons que ce tableau est l'œuvre d'un élève ou imitateur de maître Gérard, qui doit être aussi l'auteur d'un charmant tableau du musée de Darmstadt ¹, qui représente la Madone assise sur un trône entre deux groupes d'anges. La vierge est revêtue d'une robe bleue et d'un ample manteau rouge; ses longs cheveux à reflets dorés sont retenus par un bandeau brodé avec l'*Ave Maria*. Elle soutient, de la main droite, avec un drap l'enfant Jésus assis sur son genou droit, et de la gauche un livre muni d'un fourreau vert qu'il feuillette. Sous les pieds de la Vierge s'étend un riche tapis. Le trône, derrière lequel est tendu un drap d'honneur en brocart or et noir, est placé sous un baldaquin bleu et vert, garni d'une frange. A droite se trouvent quatre anges revêtus de chapes, qui chantent des cantiques au son de l'orgue que joue un ange assis à gauche du trône; un autre ange souffle dans l'orgue, tandis qu'un septième touche de la harpe. La scène se passe dans un cloître donnant sur un jardin dont les trois autres côtés sont entourés d'un treillis à vigne. Au delà s'étend un paysage ondulé avec château, etc. Les têtes de l'Enfant et de la sainte Vierge sont entourées de nimbes rayonnants.

Nous retrouvons une autre œuvre de ce maître inconnu dans la collection de M. Weld Blundell, à Ince Blundell (Angleterre). C'est un panneau remarquable ², au milieu duquel, sur un siège en métal, est assise la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus sur un drap. Elle est vêtue d'une robe rouge amarante, doublée de fourrure grise, dont l'encolure taillée en pointe est ornée de pierreries et d'un manteau amarante; ce dernier vêtement recouvre en partie la riche chevelure brune qui inonde les épaules de la Madone, dont les pieds reposent sur un coussin placé sur un riche tapis. A droite est agenouillé un ange à ailes bleues, vêtu d'une aube et d'un amict à parements bleus et d'une dalmatique en brocart rouge, violet et or, doublée de bleu et garnie d'une frange verte. Il tient de la main gauche une vielle à six cordes et un archet,

1. N° 672 du catalogue. H. 0,93; l. 0,73. B. attribué, par M. Darcel, *op. cit.*, p. 192, à Gérard David. Il existe une copie de ce tableau dans la collection de M. Van Houtten, à Aix-la-Chapelle, laquelle provient du couvent des sœurs du tiers ordre de Saint-François, au Princenhof, à Bruges.

2. H. 0,67; l. 0,47. Bois.

et de la droite présente une pomme à l'Enfant. A gauche de la Vierge, un petit ange à ailes irisées, revêtu d'une dalmatique en brocart or et blanc, joue de la harpe. Le siège de la Madone, derrière lequel est tendu un brocart, or et bleu foncé à large bordure verte, est placé sous un baldaquin en drap rouge à bord découpé en lanières, dans un portique formant l'entrée d'un cloître. Ce portique est soutenu par des colonnes en marbre polychrome, à chapiteaux en métal. Deux génies ailés voltigeant au haut de l'arc du portique soutiennent deux guirlandes de feuillages et de fruits, dont les extrémités sont soutenues par deux génies qui se trouvent sur les chapiteaux. Du milieu de ces chapiteaux s'élèvent des colonnes courtes en métal d'une circonférence moindre qui portent deux groupes de sculpture en grisaille placés sous des dais; l'un de ces groupes représente un bourreau sur le point de décapiter un jeune homme; l'autre, le même bourreau, tenant la tête séparée du corps qui gît devant lui avec le glaive contre. L'archivolte du portique est sculptée avec des feuilles de chêne et des glands. Entre les colonnes en porphyre du cloître, on voit deux échappées sur une campagne peinte avec beaucoup de soin, où l'on aperçoit des châteaux, des arbres, une rivière avec un pont en bois, un cavalier sur un cheval blanc, trois hommes à pied, un chien et un paon.

Le musée d'Anvers possède un panneau ¹ du même maître qui représente une Vierge glorieuse assise sur un siège en métal richement ouvragé, tenant l'enfant Jésus tout nu sur un drap. Marie est vêtue d'une robe rouge amarante, doublée de fourrure, qui laisse voir le bord d'une chemisette en toile blanche, et d'un riche manteau amarante bordé d'une légère broderie en or. Un bandeau orné d'une double rangée de perles retient les cheveux bruns qui inondent les épaules de la Vierge et sont en partie recouverts par un voile en batiste très-légère. A droite, un ange à genoux, revêtu d'une aube ceinte et dalmatique en brocart rouge et or à orfrois historiés, offre une poire à l'enfant Jésus, qui tend la main gauche pour la recevoir; de la main gauche, l'ange tient une mandoline. A gauche du trône deux anges, l'un en aube brune, l'autre en aube violette, chantent les cantiques d'un livre ouvert entre leurs mains. Cette scène a lieu sous un portique orné de sculptures, presque identique à celui du tableau de Ince Blundell. A travers les trois arcades en plein cintre se voit un paysage accidenté, avec un château, des arbres, une rivière sur le bord de laquelle s'élève une ferme, des montagnes au lointain, etc.

1. N° 407 du catalogue. H. 0,73; l. 0,55. B.

Du même maître se trouve au musée du Louvre un tableau représentant les *Noces de Cana*¹, qui a fait partie de la collection de Louis XIV, mais qui primitivement ornait la chapelle du Saint-Sang, dans l'église de Saint-Basile, à Bruges. Dans une salle à colonnes est placée une longue table derrière laquelle est tendue une tapisserie ornée de fleurs et de fraises entremêlées d'oiseaux et de lièvres, et garnie d'une bordure rouge où se lit en lettres d'or : FILI MEI, DATE MAND (ucare). Au milieu est assise la mariée vêtue d'une robe rouge, doublée de fourrure, ceinte sur les hanches, et d'un manteau de même, retenu par un cordon attaché à deux joyaux, et ayant un riche collier en or passé deux fois autour du cou. A gauche, sa mère; plus loin, une femme, un homme tenant une coupe à la main, et une autre femme. A droite, une femme, puis la sainte Vierge en robe bleu foncé et voile blanc; une femme; le Christ au haut de la table, et puis deux femmes. Devant la table, au milieu, un homme qui découpe de la viande; une servante tient un flacon qu'elle vient de remplir à une grande cruche placée à sa gauche; un jeune homme vêtu de rouge qui découvre un beau hanap en argent ciselé qu'il tient dans la main gauche. Au second plan, à droite, un jeune serviteur apporte un plat dans la salle. A droite de l'avant-plan se trouve le donateur revêtu du costume de prévôt de la confrérie du Saint-Sang, habit rouge et robe noire doublée de fourrure brune à branchages d'argent entremêlés de gouttes de sang; derrière lui, on voit son fils encore tout jeune. A gauche, la donatrice également à genoux, revêtue d'une robe noire doublée de fourrure et d'une coiffure blanche; à sa ceinture pend un chapelet. En dehors du cénacle, à droite, un frère prêcheur, âgé de cinquante ans environ, coiffé d'un bonnet noir, à traits qui ressemblent à ceux du donateur, contemple la scène à travers les ouvertures, entre les colonnes dont les bases reposent sur un mur à hauteur d'appui. Dans le fond de ce côté, on voit des bâtiments qui offrent quelque ressemblance avec ceux de l'ancien palais du Franc de Bruges.

Tous ces tableaux ont été attribués tantôt à Jean Van Eyck, tantôt à Hugo Van der Goes, tantôt à Jean Gossaert, de Maubeuge, et tantôt au maître du *Baptême* de Bruges. On y retrouve le même empâtement et les mêmes airs de tête doux, poétiques et parfois même mélancoliques, que dans les tableaux de Gérard David; mais la touche en est différente, le contraste subit de couleurs brillantes et intenses encore plus frappant, et les carnations plus blanches. L'enfant Jésus, dont la bouche a une forme particulière, est représenté nu par ce maître, qui doit avoir fleuri

1. N° 596 du catalogue. H. 0,96; l. 4,28. B. Figures 0,60.

entre 1490 et 1540. Serait-ce peut-être Adrien Ysenbrant, élève de Gérard David, qui fut reçu maître dans la corporation de Saint-Luc et Saint-Éloi, à Bruges, le 29 novembre 1510? Nous ne pouvons rien assurer à cet égard; mais d'après le témoignage de Denis Hardouin et J. P. Van Male, ses contemporains, il excella à peindre le nu et saisit admirablement la ressemblance pour les portraits. Il décéda à Bruges au commencement du mois de juillet 1551, et fut enterré dans le cimetière de l'église Saint-Jacques.

Nous n'avons pas vu les tableaux suivants qui ont été attribués au maître du *Baptême* de Bruges, par le docteur Waagen : 1° une *Descente de croix*, autrefois dans la galerie du roi de Hollande, aujourd'hui dans celle de M. Dingwall, à Londres; 2° le *Crucifiement*, au musée de Berlin, n° 573; 3° l'*Adoration des Mages*, au musée de Munich, 1^{re} salle, n° 45; 4° l'*Adoration des Mages*, appartenant à M. Green, Hadley (Angleterre); 5° une *Pietà* au même, et 6° un retable à vantaux, chez M. Artaria, à Vienne, représentant saint Michel terrassant le dragon, saint Jérôme, saint Antoine de Padoue et deux autres saints.

Un autre panneau représentant la Famille de sainte Anne, appartenant à M. J. D. Gardner, à Londres, attribué au maître du *Baptême*, par le docteur Waagen, ainsi que par MM. Crowe et Cavalcaselle, est probablement l'œuvre de Gérard Horenbault, de Gand.

IV.

MINIATURES.

Nous terminerons notre article en disant quelques mots sur différentes enluminures sorties de la main de Gérard. D'abord mentionnons comme certainement de lui : deux miniatures à la gouache peintes sur vélin ¹ qui proviennent de l'abbaye des Dunes et sont aujourd'hui conservées au musée de l'Académie de Bruges. Une de celles-ci représente la Prédication de saint Jean-Baptiste. Le Précurseur, debout sur un monticule, entre deux arbres, tient un bâton de la main droite, et lève la gauche en prêchant devant un auditoire assis au pied du monticule. Au second plan, on voit le Christ marchant vers un bois qui occupe le fond. Le sujet de la seconde est le *Baptême du Christ*. A l'avant-plan, saint Jean, agenouillé sur un genou, sur une roche assez élevée au bord de

1. Nos 9 et 40 du catalogue. H. 0,154; l. 0,035.

la rive, répand sur la tête du Christ, debout dans le Jourdain, de l'eau qu'il a prise dans le creux de la main. Tout en haut l'on voit le Père éternel bénissant son Fils. Le fond est formé par un paysage avec arbres et cerfs broutant l'herbe; au milieu coule une rivière où nagent des cygnes.

Dans ces deux petites miniatures, on remarque surtout le paysage et la manière admirable dont sont groupées les personnes qui forment l'auditoire du Précurseur.

Parmi les miniatures qui ornent le célèbre bréviaire du cardinal Grimani à Venise, il y en a qui, croyons-nous, doivent être de maître Gérard. Nous citerons, entre autres, le Serpent d'airain; les saintes vierges Barbe, Cécile, Catherine, etc.; saint Antoine; saint Jean-Baptiste; le Baptême du Christ; sainte Marie-Madeleine; saint Michel; saint François d'Assise recevant les stigmates; le martyre de sainte Catherine; sainte Barbe; la Madone assise tenant l'Enfant debout qui embrasse sa mère, miniature délicieuse, et les emblèmes symboliques de la sainte Vierge.

Voilà enfin un peintre oublié, dont les tableaux étaient allés grossir l'œuvre de Van Eyck, de Memling et de Jean Gossaert, et qui est rendu à l'histoire. Il y en a encore, sans doute, bien d'autres, parmi les quatre cents peintres dont j'ai retrouvé les noms dans nos archives, qui méritent de prendre place dans l'histoire de l'école flamande, mais il est difficile de rattacher avec certitude à un nom les tableaux dont la provenance est aujourd'hui inconnue. Deux choses cependant pourraient faciliter beaucoup les travaux de ceux qui cherchent à le faire; ce serait: 1° d'adopter comme règle de distinguer dans les catalogues les tableaux dont on connaît avec certitude l'auteur et les tableaux qui ne sont qu'attribués; 2° d'indiquer les noms des saints qui accompagnent les donateurs, et 3° de décrire les armoiries.

Il doit exister en France, comme en Allemagne, comme en Angleterre, une masse de tableaux provenant de l'opulente ville de Bruges; les uns emportés par les gueux, les autres enlevés lors de la suppression des couvents par Joseph II, les autres du temps de la République et du premier Empire, et bien d'autres par les marchands qui, depuis trois siècles, ont pillé l'ancienne capitale de la Flandre. Un assez grand nombre de ces tableaux doivent porter des armoiries dont la connaissance permettrait aux archéologues de fixer les familles, les noms des saints patrons, d'identifier les donateurs, et ainsi d'établir la date, et bien souvent de retrouver la provenance et l'auteur.

BULLETIN MENSUEL

OCTOBRE 1866

LE CHRIST EN CROIX DU PALAIS DE JUSTICE.



'Attraction du moment, c'est un tableau, très-ancien par lui-même, en réalité très-nouveau. Tous les Parisiens l'ont entrevu, bien peu le connaissent. Il suffit d'être entré une fois à la première chambre de la Cour impériale, pour avoir remarqué contre le mur, au-dessus de la tête des juges, dans un cadre de style ogival, une peinture d'aspect roussâtre où l'œil finissait par distinguer un Christ en croix entouré de plusieurs personnages. La majesté de la justice interdisait un examen plus approfondi et tenait la curiosité à distance. Aussi, le *Christ* du Palais, plus familier aux plaideurs et aux avocats qu'aux artistes, invisible pour les magistrats qui lui tournent le dos, est-il demeuré une énigme. M. Passavant a oublié de s'en enquérir. M. Waagen l'a ignoré. Parmi les dilettantes de l'art et de l'érudition, pas un peut-être ne serait en état de fournir à ce sujet un renseignement précis.

Aujourd'hui, le *Christ* du Palais daigne venir à nous. La fièvre de toilette qui travaille Paris a envahi le sanctuaire de la justice. L'antique Palais fait peau neuve, et le vieux tableau, descendu de sa place consacrée, va recevoir un coup d'éponge. Dans l'atelier qui l'abrite un instant, on peut le voir de près, on peut l'examiner tout à son aise. Déjà M. Ingres l'a visité. Tous les amis de l'art voudront accomplir le même pèlerinage.

La tradition, qui n'y va pas de main morte, mais qui va souvent à l'aveuglette, à toujours rattaché au *Christ* du Palais le souvenir d'un grand maître de l'art. Avant la Révolution, elle disait Van Eyck; depuis, elle a dit Albert Dürer. Il paraît assez difficile de concilier les deux attributions. La première avait pour elle l'autorité d'un vieil *on dit*. La plus récente figure en toutes lettres dans des catalogues et dans des livres. Quand la grand'chambre du Parlement cessa d'exister, c'est le Louvre qui hérita du précieux *Christ*. Le savant Denon l'y inscrivit alors sous le nom d'Albert Dürer. Dulaure accepta les yeux fermés le catalogue officiel, et un historien d'Albert Dürer, un honnête Allemand, trop confiant en l'infailibilité du Louvre, conserva à son héros ce tableau qu'il n'avait pas vu.

Un coup d'œil suffit pour renverser le fragile échafaudage de Denon, Dulaure et Heller, et pour reléguer parmi les vieilles lunes l'attribution de l'ancien directeur des musées. A défaut des caractères du dessin et de l'exécution, le costume seul en dit assez. La plupart des personnages sont chaussés de souliers à la poulaine.

L'attribution à Van Eyck se soutiendrait mieux. M. Taillandier, auteur d'une notice insérée dans les *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France* en 1844, a réuni tous les arguments historiques à l'appui de cette attribution. Lui aussi avait pu voir le tableau de près; car le *Christ* du Palais, réclamé en 1811 par le premier pré-

sident Séguier, auquel Napoléon le rendit, après avoir quitté la grand'chambre du Parlement pour le Louvre et le Louvre pour la Cour impériale, fut encore descendu en 1834, à la suite du sac de l'archevêché, et ne reprit sa place qu'en 1842, après une restauration exécutée par M. de la Roserie. M. Taillandier ne nous dit pas s'il y eut alors une consultation d'experts, d'artistes ou d'amateurs. Il affirme avoir inutilement cherché dans les registres du Parlement l'ombre d'un document authentique, et, sans tenir compte des caractères techniques de la peinture, il se contente d'appuyer de preuves morales les conjectures de la première tradition. Je vais essayer de résumer ses arguments.

Le tableau, dit-il, a été fait pour sa destination. C'était l'usage de placer l'image du Christ au-dessus des tribunaux « pour refroidir et retenir par telle commémoration des choses saintes les esprits trop actifs et avarés des juges et autres fréquentant le Palais. » Dans la peinture qui nous occupe, autour de la croix et du groupe de saint Jean et des saintes femmes serré contre elle, sont rangés quatre personnages, dont trois ont une signification voulue : saint Denis, apôtre de la France et patron de Paris, saint Charlemagne, auteur des *Capitulaires*, et saint Louis, auteur des *Établissements*, c'est-à-dire les deux saints justiciers par excellence, et, tous deux, souverains français. De plus, derrière saint Denis, au deuxième plan, plusieurs figures, qui regardent le saint décapité, semblent représenter son bourreau et ses juges. « Ne sont-ce pas là, dit M. Taillandier, autant d'allusions adressées à la conscience des magistrats pour leur recommander de ne jamais condamner l'innocent ? » Enfin, l'édifice que l'on aperçoit derrière Charlemagne reproduit la façade du Palais, telle qu'elle existait au xve siècle. Au côté opposé du tableau on reconnaît une vue de la Seine entre la tour de Nesle et la tour du Louvre. Donc, sur ce premier point le doute ne paraît pas possible. On doit admettre, avec M. Taillandier, que le tableau a été fait pour une cour de justice, et pour une cour clairement désignée : le Parlement de Paris.

Se reportant ensuite aux relations désormais bien établies de Van Eyck avec le duc de Bourgogne, M. Taillandier signale trois circonstances dans lesquelles le peintre attitré de Philippe le Bon a pu recevoir la commande d'un tableau destiné au Parlement de Paris. En 1429, le duc de Bourgogne assiste à une séance du Parlement. En 1435, il fait son entrée solennelle à Paris. En 1436, après le traité d'Arras, qui reconcilie le roi et le duc, Charles VII rétablit le Parlement. Or, remarquons que cette dernière date coïncide justement avec un des voyages secrets exécutés hors de Flandre par Jean Van Eyck pour le service de son seigneur. Les conjectures de M. Taillandier ne manquent donc pas de vraisemblance. Mais alors même qu'elles se présenteraient revêtues d'une probabilité encore plus grande, ce n'est là, on le comprend, qu'un point secondaire. La question technique domine la question historique.

Il est vrai que quelques signes, découverts dès 1842 par M. de la Roserie sur le bord du vêtement jaune d'un des personnages placés au second plan, ont pu faire croire à la présence d'une signature. On a vu ces lettres, et j'accorde qu'elles semblent composer les mots JEA BRUG. Mais, M. Taillandier le remarque avec raison, aucune œuvre de Van Eyck ne porte une signature analogue. Jean Van Eyck signait en toutes lettres, non point dans un coin dérobé, mais à une place apparente. Et d'ailleurs, en supposant la signature certaine, lisible et authentique, il resterait à décider si Jean de Bruges est Jean Van Eyck. Or, malgré les lumières dont elle cherche à s'entourer, la critique moderne n'a pu encore éclaircir ce doute. Entre Jean de Bruges, Jean Van Eyck et Jean Memling, elle ne sait auquel entendre; ou, si elle reconnaît un Jean de Bruges,

elle le fait vivre en 1374, date impossible ici, puisque le peintre a représenté le personnage de saint Louis sous les traits de Charles VII.

L'aspect du tableau ne résout rien à première vue, si ce n'est l'impossibilité de l'attribution à Albert Dürer. Sous le vernis roussâtre dont l'avait couvert M. de la Roserie apparaît un coloris plutôt clair que chaud, un dessin d'une grande délicatesse, d'une sincérité tour à tour savante et maladroite. Rien de plus fermement exécuté que les têtes de Charlemagne et de saint Louis; et en même temps rien de plus naïf que les petits personnages dont l'artiste a égayé ses plans secondaires. Le groupe placé derrière saint Denis a quelques têtes d'un réalisme presque grossier; et cependant le groupe des saintes femmes exprime, avec une distinction exquise, la sensibilité la plus touchante. Une d'elles, qui soutient Marie évanouie, présente un détail caractéristique. Son visage, incliné de trois quarts, est vu en raccourci et dans la demi-teinte, sans que cette position compliquée pour la moindre atteinte à la correction du dessin et à la justesse du ton. A moins que mes souvenirs ne me trompent, je n'aperçois dans aucune œuvre de Jean Van Eyck ni de Memling un mouvement de tête analogue. Enfin le paysage, avec ses silhouettes tranquilles, ses tons légers et fins, ses masses dominant les détails, ne paraît pas se rattacher directement à la manière flamande.

Au surplus, dans cette causerie rapide, il ne s'agit pas de discuter. Un fait se présente : je l'expose avec les circonstances qui peuvent en déterminer la valeur. En commençant, j'empruntais à la langue anglaise le mot d'attraction. Un autre mot de la même famille rendra bien la pensée qui m'a poussé à parler du *Christ* du Palais. Je voudrais provoquer une agitation autour de ce tableau d'une importance considérable pour l'art et pour l'histoire. Je voudrais convier tous les amateurs à le voir, tous les érudits à l'étudier, tous les experts à l'examiner de près. La restauration de M. Haro, conduite avec une retenue, une conscience et un goût dignes des plus vifs éloges, nous rend presque un chef-d'œuvre. Tous tant que nous sommes, qui nous efforçons d'épeler l'alphabet de l'art, apportons à la solution du problème notre concours sympathique. Il y a là une énigme à déchiffrer. Ouvrons une large enquête, et que chacun dise son mot. La vérité est au bout.

Mais, pour que l'enquête soit fructueuse, il la faudrait générale, je dirai presque universelle. Ce précieux tableau, rajeuni par une restauration intelligente, montrez-le au grand public de Paris. Et puisque ce public doit se grossir, dans quelques mois, d'une foule accourue des quatre coins du globe, ne laissez pas le *Christ* du Palais retourner aux limbes solennels de la première Chambre avant d'avoir été vu de tous. Hélas! l'exposition multiple de 1867 n'a pas su réserver une place pour les chefs-d'œuvre de la peinture, seuls exclus de l'*Histoire du Travail*. Mais j'espère encore que l'initiative privée voudra combler la lacune d'un programme incomplet, en ouvrant quelque part une exhibition de tableaux de maîtres. Viennent alors tous les Waagen d'outre-Rhin, tous les Eastlake d'outre-Manche, on les conviera, eux aussi, à la solution du problème, sans craindre que le « Silence, Messieurs! » d'un huissier d'audience vienne couper court aux discussions.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.
